كلمة

[١]

يفقد المرء عادة الحوار، فلا يعود قادراً على أن يقول اختلافه مع الآخر بطريقة سوية.

فعندما تنتفي شروط المناخ الذي يستوعب الحوار، يظل المرء في سطوة الوهم، وربما وقع في سلوك من يرتكب الخطيئة وهو يقول رأيه، محاوراً مختلفاً. وعلينا بعد ذلك أن نتوقع إخفاقات متنوعة في أشكال التعبير الحواري. هكذا يمكننا أن نفهم ما يجري في الساحة الثقافية عربياً/محلياً.

ليس متاحاً لك أن تتحاور وبالحرية التي تستدعيها طبيعة الحوار، (الأدبي/الفكري/السياسي). وسائل النشر والتعبير لا تستوعب رأيك ولا صوتك. إنها فقط تفتح طاقة صغيرة لما من شأنه أن يشوه رأيك ويمسخ حوارك. فوسائل النشر والتعبير هذه ليست متاحة لك، إنها متاحة عليك، ممتثلة لسطوة

الواقع، سياسة واقتصاد ولاهوت اجتماعي. فهي سوف لن تعبأ بما يجب أن يقال، يعنيها فحسب أن قولاً يملأ شاغر المشهد. وهذا المشهد ليس معنياً بخلق مناخ الحوار، كما لو ان الحوار شأن لا يتصل بمصداقية وسائل النشر والتعبير وقدرتها على الحضور،

ولأصحاب الآراء المختلفة والمؤتلفة، في ضوء ذلك، أن يبتكروا وسائلهم لممارسة حوارهم، في مناخ لا يرى في ملكة الابتكار سلوكاً بريئاً من الشبهات؛

وهكذا لا يعود أمام المرء سوى أن يتأكد يوماً بعد يوم ما إذا كانت عادة الحوار طبيعة إنسانية مشروعة أم إنها خاصية حيوانية لم تزل في حدود حلقة الانسان المفقودة.

في الداخل المحلي، كما في الخارج العربي، يجري الكلام الكثير عن الثقافة والعمل الثقافي. لكن ثمة رغبة (أو نية) منطوية في كل ذلك الكلام، تتواطأ مع نفسها، ومع قصور غيرها، على أن يجري كل ذلك الثقافي بمعزل عن شرط الحريات ليظل الحوار بعد ذلك شكلاً غامضاً، بين أطراف ملتبسين، تحت هيمنة سلوكيات سلطة ما، يحلو لها تكريس الثقافي القاصر والناقص والمسخ، في سبيل الابتعاد عن عادة الحوار، الحوار وشروطه..

وبذلك يتأكد لنا ان المسكوت عنه في كل كلام عن الثقافة، هو العنصر الحاسم في كافة الممارسات الثقافية [أدباً، فكراً، سياسة، إقتصاداً، تنمية... الخ] التي لا حدود لها.. كالحياة.

وللمـرء بعـد ذلك أيضـاً أن يضع يده على عناصر الحوار في تكوينه البشري، أعضائه التي تنتظر القيام بمهماتها،والتي يشكل لها الحوار حياة طبيعية.

لكن. ليس في مثل هذا المناخ الشاغر محتمل لحـوار يمتلك شروطه. وليس للمرء أن يثق في ان طبيعته الانسـانيـة في التعبير عن الرأي وحق الاختلاف والائتلاف.. هي طبيعة سوية.

وليس لنـا أن نستغرب في إنسان لا يحسن التعبير عن رأيه فيما هو يختلف مع الآخرين. فما دامت عادة الحوار لم تعد سلوكاً سوياً ولا حاضراً في التجـربة الثقافية اليومية بالمجتمع، فإن المرء مرشح لأن يقول اختلافه كمن يرتكب إثماً أو يمارس خطيئـة، وربمـا نراه يجتهـد لتبـريرها بمزيد من الاضطراب والارتباك والدفاع اللاواعي عن الذات (أكثر من دفاعه عن رأيه) في مواجهة سلطات كبح لا تحصى، منظورة وغير منظورة.

ومن المتوقع كذلك، أن يمارس المرء مثل هذه الكبـيرة بشعور من يعتقد أنها نهاية العالم، وان رأيه ينبغي أن يكون هو الكلمة الأخيرة في الحوار، وليس لنا أن نصاب بالدهشة من المرء الذي يعتقد بصوابية رأيه المطلقة، فما دام هذا الرأي لم تتح له فسحـة الحـوار، ولم يتعـرض لمسـاءلة الآراء الأخـرى ومقارباتها، فإن شعوراً غامضاً سيتراكم عنـد صاحب ذلك الرأي، ليعتقد باستحالة نقض

رأيه.. وإلا لكان الآخرون قد أصغوا إليه على الأقل.

أن تقول رأيك
أن تحاور
لكن كيف؟

هذه هي المسألة التي يتوقف عليها استعدادنا لاكتشاف خلل الواقع الثقافي، المحلي والعربي.
ليست المسألة في حرية الكلام، لكنها في حرية التعبير. والفرق بين الكلام والتعبير تماماً كالفرق بين الضجيج والعزف.

عادة الحوار، كما عادة الانطلاق عند الجياد.
فكلما طالت حبسة الحوار، كلما صرنا مثل الصافنات التي عوّجتها الحظائر.

ان الخلل لا يكمن في تفاصيل المشهد، لكن الخلل يكمن في طبيعة هذا المشهد أصلاً، وفي الجزء المسكوت عنه، والمسكوت عليه، من هذا الواقع الثقافي.

الآن، لم يعد ممكناً أن تتكلم عن الثقافه (بكل تجلياتها) بدون أن تعني الحوار وشروطه.

الآن، لم يعد ممكناً أن تقول عن التنمية (بكل تجلياتها الانسانية) من غير أن تستدعي حضور شرط حرية الحوار، باعتباره أحد أهم عناصر تكوين الشخصية الانسانية في المجتمع المعاصر.

من خلال هذه المداخل، فحسب، نستطيع أن نؤهل مشروعنا الثقافي لمحتملات ممكنة من النجاح،

في حقليّ النظر والممارسة. لئلا نعود بعد ذلك لنطرح دهشتنا من تعثر الخطاب الثقافي فيما هو يعبر عن مغـايرته واختلافه أو ائتلافه. حيث الحوار الحر سيد المشهد ومهندس الطبيعة.

[٢]

حين جئنا إلى هذا المشروع ـ الاصدار، كنا نحمـل في سواعـدنـا حمـاساً وشغفاً. كنا نسوق أسراب الحروف برعونة طفل، وندعوها أن تشكل حلمنـا، أن تؤسس مناخاً يزدهر فيه ما هو كامن ومحتمـل. وبعـد العـدد الأول أصغينا بفرح إلى الاطراء والانتقاد الذي جاءنا من جميع الجهات. قلنا: يحق لنا الآن أن نثق ونطلق كلماتنا في آفاقها. لكنها كانت البداية. مجرد نقطة انطلاق، وأدركنا ان «كلمـات» ينبغي لهـا أن تمضي قدمـاً وإلا فسوف تضمحل وتُنسىٰ. ذلك هو التحدي الأكبر، الأصعب.

لم نعتقد ان الامكانيات المالية هي العنصر الأكثر حسماً في مشروع كهذا. لكن سريعاً ماثبت ان هذا العنصر هو الاكثـر فعـاليـة والاكثر سطوة. فوقعنـا ضحيـة أجمـل اوهامنا. فنحن في مجتمع الاستهـلاك، حيث الحقيقة هي: قيمة مافي جيبك، لاقيمة مافي رأسك.

«كلمات» لاتمتلك مالاً، ولا يمتلكها المال.
هكـذا هي فقـيرة، وتأمل ان لاتتحول الى مؤسسة مالية تجارية. مثلما هي تبرأ من سطوة ان تصير مؤسسة ثقافية. فكل شكل مؤسسّي سوف يهدد حريتها.

وأسرة الادبـاء والكتـاب، التي هي مؤسســة في طبيعتهـا الاجتمـاعيـة لا تستـطيع هي أيضاًأن تسعف «كلمـات» من صعـوباتها المالية. فان فقر «كلمات» المالي موروث من الفقر المالي التي تعاني منه أسرة الأدباء والكتاب منذ وجدت.

لذلك ينبغي أن نتوقع تأخر «كلمات» في الصدور.

ليست لدينا حلولاً لهذا المشكل. نحصل على بعض الاعـلان بقدر لا بأس به من احتمال المهانة (هذه ضريبـة سوق الاعـلان). مردود المبيعات المحلية أشبه بفائض قيمة تتناوشه أطراف عديدة دون أن يكون حقاً متاحاً «لكلمات»، وهو لا يصل أخيراً إلا ونحن على شفـير اليأس. المبيعات الخارجية، على حجمهـا وأقسـامهـا، إلا أن أجور الشحن تتكلف أضعاف المردود المحتمل. وللاشتراكات الفردية دور أشبه بالحقن المعنوية حتى الآن.

لذلك، يجـوز «لكلمـات» أن تتـاخـر بعض الوقت. درجنا على أن لا ندفع مواد العدد الجديد للمـطبعة إلا بعد تسديد تكاليف العدد السابق. هذا التقليد الاخلاقي يضعنا في مسؤولية مزدوجة،

أمـام القـارىء من جهة وأمام الجهة الطابعة من جهــة أخــرى. وهـي معــادلة ليست عادلة في كل الأحــوال. ولا نزعم اننا نقدر على مقاومة مغرياتها ومتطلباتها في آن.
لذلك عندما تتأخر «كلمات» علينا أن لا نفقد الأمل في انها ستصدر.

نحن هنا، لا نشكو للقارىء، ولا نقترح شكلاً من أشكـال المعاضدة على أحد. اننا فحسب نقول عن الشروط التي تتحرك في حدودها «كلمات» وهـي شروط مالية محضة لا نريد لها أن تمس شروطنا الثقافية.

إنها صعوبات حقاً، ولكنها صعوبات ينبغي أن نحتملهـا، ونحاول أن يحتملها معنا القارىء. خاصــة فيمـا يتعلق بتـأخر الصدور. وهو تأخر يرهقنا كثيراً دون أن يدفعنا إلى يأس ما. ففي عمل من هذا النوع، وبالطبيعة التي نتعامل بها مع هذا المشروع، لا مجـال أمـامنا لليأس، فنحن لم نأت لطريقٍ يسمح بعودةٍ ما.

عملنا في «كلمات» نوع من ممارسة الحياة الطبيعية التي نحب. وفي الحياة ليس اليأس في برنامجنا.

فإذا تأخــرت «كلمــات» فهــذا يعني انهــا ستصدر.. ستصدر لا ريب فيها.

كلمات

نصوص مصقولة

فوزية السندي

النص الأول:

حين أحبك ،

أزهو كزغاريد مرصعة في جلبة الدار، بارقة كشمعدان مصقول فائرة الجوانح وباهرة كجوقة تحيك سلالم القلب. الرعشة وارفة وسوارها المبتل برحيق الأنفاس وهيبة السطوع، جارحة هي اللحظة وهياجها المفجر خوابي الروح وحمى الجذور. أوهاني حبك، لذا أستحي من دوار يلفّ بي أفئدة تدفأ بي وقلب يهف لي.. لما بي.

آنَ أحبك ،

أصبو وجلةً لغفو يتهادىٰ في خواص التبدّل وخصومة البلادة. داهية كل الألغاز المحاطة بالمجون لوهلة أعتريها دون تردد مشتاقة طفولة إقترابك وخفتك الغائرة بذات اللهفة بذات الهفهفة المحيرة..

كما أحبك ،

أجول لغاية تدركني منبهرة كفراشة معلقة حول نيازك عشقك دفئاً يندف أضلاعي. ها أنت كعادتك المغيرة تلف الشواخص وتغلغل حبي عميقاً، عميقاً، كقلائد مرتجفة بدفء طوافك.. تتحف شغفي الباهي بطيب الأنفاس.. وليس لي سواك..

سوى أني أحبك ،

أنهك شراذم التجـلي مقطّرة تدلهي الواعي وشباك الغرائز في احتكامها الوديع ، ليس لي في نواقص الأجناس غير تاج من النفائس والأغلال . أهواك أو أحبك كلها أهوالي .

كيف أحبك ،

أصول في براثن خفية منشدة يفاتن لي في سناه قناديل وستائر مسدولة ومنافض تكتـوي برمادها وشقاوة كفيلة بالتجلي . . أُقلّبها وأقبل جامعة مجنحة نحوك . . كونك الآهل برجائي حولك . .

كيف : . . .

أما أحبك : تنشر التشظي وتشير إليك بعناية .

وما أن أحبك ،

حتى ترى البحار في غمرة شدو، النوارس ورصانة السواحل، رعدة الشمس وغرة الزبد كلها تصطف بتفاصيلها البديعة بين ارتعاش يدي ودهليز صمتك .

وأحبك ،

ما أن تفـزع الشمس أعشاش العصافير وتتأجج في مواقع سطوعها حتى تبتهل ويفيض القمر بمشيئته ورغد فضته . هل هذا يكفي؟ لأتريش في تحلق النواهي .
المصاغة للبطش بشوق ينهز بي .
أساورك وأخلو بيقينك وأقرع أنخابك كجنية عصية وأنت كسهل عاصي .

النص الثاني:

إنهضي أيتهـا المناديل الموشاة بالثلوج . . انتعلي أوديتي وشقاء إنتظاري الذليل ،
مصائر تُجدّ بي وشرائط التذكر تبث هيام الأسى . . لو يصل .
لو ينتخب الـوقت مستهلاً كومة الأجيج بقلبي ناعلاً خطو التشظي يدك زجاج وجهي المعلق كالشرفات الظليلة وأماسيها المورقة .
تولعت بأشكال الليل المنهالة بدقيق القمر وأتباعه من عشاق مارقين والطريق لا يزال منكباً .

غير عابىء،
وأنا وحدي كزغللة ضوئية متريثة في تنبؤ المجيء . . أتجيء؟ .
غطيط العصافير وأحلامها المتهدلة تتوارى حين التفاتي . . أراها تستخف بامتثالي . آه لو تنشق نحوي . . منصباً كنهر، مائلًا كمرعىٰ، مشاغباً كموج .
تطاير أقمشة اللوعة وحرير الحيرة .
تهمس : إقتربي
أو تقترب : أهمسي .
أجلوك أيها اللغز . عندي خرقة معجونة بتناهيد التضرع مصقولة أرشقها في يسار الصدر كنبتة .

هذا أنت،

بقمصانك العاصفة من أنسجة الضياء ويدك من ماء البراكين وشعرك المتماوه وظلالك في حدّة الملابسة .
عيناك ولغات العالم منسكبة .
غبطة العشاق المتراخين في الحدائق وثرثرة الشواطىء كلها هاتفة .

هذا أنت،

أجوس نبالك المشرئبة تختبر صدوغي وإنكساري الهاذي .
تذكرت . قلتَ : هذا مران التقصي وخلجة الشواغف إذ ترتدي . . . .

هذا أنت،

كيف لي أن لا أحبك وكل المخارج من تعب الأسئلة تلوذ بفرارك وغورك
لي تتوارث تهتدي وتهدأ إذ تلقاك بحلمك وأحوالك
أن أدخل المعاصي وحمى البروق كلها لهواً
لوتقارب كف النار بلهوك
لا . . .
أحبك تنوري الخافت
مراني الأزلي
ومرآتك .

النص الأخير:

كل هذا الجور لي.
لي براثن الشكوك وإنهار القساوة ومرارة الإثم.
لم تحققت أيتها الحبيبة في لوعة الجداول ومنتهى الهياكل.
وأتاك كل هذا البطش والندف لأجراسٍ تنكأ الجسد وتهلل الأضلاع
بارقة بعنواين المهانة.

شاق عليَّ.

أسوي كل بحورك وألقيها في حمحمة ضارية ومن لي
غير طيف يدق نوافذ الرعشة في ليل البرد
جمرة أسرجها بين معاطف الوقت
لوزة تمايل ولهي اللاهب في صمت
أيتها المرأة.. يا مرآتي.

أشفيك.

ناغم قربـك، لو أن الـدهـر يميط لثام المساء قليلاً.. لراودت خلجان الدفق وغلفت البنفسج في حمأ الأشكال حولك أهرق العطايا وأؤمن بالسلوى و...

مرآتي. أو قطيني.

أراك مغلفـة بانتظاري وأعرف أني أحبك وأن المسافة صقيع بيننا تشتد برداً لو تأخـرت.. طرفـاهـا جمر راجف. لكن الـطريق المـوغل ينأى مسيجاً بالثلوج والخوف.. إني

ناتيء دونك

يا راحتي المزيلة حمى الأوهان إنتظري مروري بحقائب الأجنحة ومتاعب الطرق لأسفحها تحت جذوعك المتداخلة في عروقي بورق وتفصّد. انتظري أيتها المالحة بعرق التوق اللاهب. إنتظر
هبوبي كأبخرة منعقدة في بهو صدرك ممتشق جسدي كأعمدة الشرفات المحتضنة عودك الطري في ظلمة باردة.
أعلم لو حبك حبل يلفّ جهاتي يفلّ ويفتل ولهي الشاقي لا رتضيت شقائي

حفرة للقلب ترتج لفعل النبض الهاتف باسمك . .

حبك

سطوري وسحقي الملازم لهفة الغبطة وشكّة الألم
توهي ورخامة الكلام وبدء الفرق

حبك أنت

وأنتِ
احتمال الفصول
وشأن التناغم
وزعامة القلب
وفوز الدخول .

تدمر

علي الجندي

. . . ميّتون من الحجر الصلدِ
أو . .ميتّاتٌ من المرمر الهشّ . .
غازيةٌ . .
ترسلُ أضواءها للقمرْ!
و . . أعمدةٌ من هنا وهنا . .
في الطريق الرئيسيّ إلى . . موطن القلب!
أصحابي العمىُ ينتظرون مكافأةً من غيوم الصحارى!
رفاق تداعوْا ليحترسوا من سقوط الحجارة فوق البشر . . .
. . فهذا المحدّق بالعين والأُذن الحجرية والراحة الخشبية
اْنْقطِعتْ أمس . .
ما عاد لألاء أدمعها يتنزّل عند مرور الهزيمة ،
ما عاد إيقاع ألوانها يبعث الخوف أو . . رعشة البردِ،
وانتبذت أخت «زينوبيا» ركنَها الجبلّي،
تواسي الحِزانى وراء الصفائح . .
أو تستحثُ النشامىٰ القريبين من جذر النخل أو . .
جزر الرمل . . .
[. . قيل: اَشربي إن عطشت مياهاً أجاجاً،
كُلي رطباً ليس يجنى، وهزّي بجذع البيارق تسّاقطِ الأنجم الذهبيّة و . . الأوسمةْ! . .]

. . . وهذي المدافن ليست قبوراً لقافلة العشب أو . . مدناً للفراشات أو أكهفاً للّذين ابتنوا عزَّ أبنائهم . .
إنها . . خيمٌ أو مغارات قافلةٍ ضلت الدرب في عَتْمة الصيف . . في قاع تاريخنا القاتمةْ!

. . . ميّتاتٌ من الشجر الرِّخوِ،
أو ميّتون من الحلمُ البعد . .
. . ذلك تاريخنا في الصحاري الرغيدة . .
مأثرة الكلمات ـ الحجارة والمرأة الحالمةْ . . .
طاردتها الكواسر في البيد . .
وهي غزالة صيفٍ مموّهة بالحنان المباغتِ . .
أسعفها فارس أسود الوجه . .
أنقذها وانبرى للرياح وللمطر الكاذب المنتظرْ . . !

و . . انتهى قربها: أَمَةً فانتحرْ . .
و . . انتهت بعدهُ: فلّةً من شررْ!!
. . هو اسطورة هائمة
وهى أسطورة الحجرْ . . .
[. . واستزيدي من الليلِ والخمر والآهِ . .
أُعْطِكِ قلبي . . وأغنيةً راحلةْ . .
وأفيضي عليّ من طيبك الرِّهو . .
أمنحْك أحزنَ ما تمنح الثاكلَةْ . . . !]
هو الحجر . . الطيلسان الترابّي،
أعمدة الحكمة الأنثوية،
أجسام شعبٍ من الرمل والحجر الميْت،
والأكهف الشَهوية . . . والذكريات التي كتبت بالنبيذِ . .
وبالخضرة التي تتوارى خلال الخرائب،
والعُمُدِ النائمات على زبد الرمل
عند شواطي المَدائن . .
أين السفائن والشعل الراحلات
وأين السيوف البلا . . أحزمَةْ ؟!

وأين خباؤك يا زينب الوحش ؟
. . هاتي الحروب بلا أوسمَةْ . . !
[. . وأين وجهك الجميل يا صديقتي الزبّاءْ ؟
أتيت باحثاً عن زيّك الحربي بين هذه الوجوه
هذه الهياكل المكابَرهْ . .
عن ثوبك البيتيِّ . . ، عن عصابة لأمي المسافرَهْ . .
فما وجدت غير صورة خادعة لطفلةٍ مغامرَهْ !
تسير في رواقها الكاذب . . في حاشية من النساءْ !
ناسية خليلها الروميّ، صاحبات حزنها :
السجاح والخنساءْ !
باحثة عن رجلٍ يمنحها البكاءْ !!]

[. . أدخل من بوّابة أحزاني والكلمات إلى الآثارْ ،
سجنٌ عند ذراعي اليسرى . .
وسجينان يحاول كل بينهما أن يتداخل دون الآخر والأحجارْ !
هذا يطلب ساقية من خمرٍ ،
والآخر يطلب كعبة نهدين
وخصراً دون إزارْ !
وأنا . . كنت الاثنين ولم أدخلْ ،
فالسجن الحازم واجهني بالحب القاتل . .
. . واجهتُ حياتي فاستسلمت لدمع قهّار !!]

ـ . . . ميّتون وأَحَياءٌ ،
حجار وأشجارٌ ،
مياهٌ طوالٌ ،
ونار بلا لهب
إلا . . قليلاً من الصوتِ . .
يلتقي الآن ـ تحت الغيوم الشتائيةَ اللونِ . . ـ
حيٌّ وأعمدة من الطحلب الحجريّ . .
جسم من الخوف أو . . صَنَمٌ مستجير من الريح بالأغنياتِ . .

و . . يلتئم الكلُّ في جوقة تحسن الفرح الموسميَّ . .
وتعرف . . كيف يختلف القول ،
تنسجم اللغة العربية إذ يتحاور شخصان
من ورق أو هباب . .
وكيف «تهرُّ» على الورق الأبيضِ الثلجِ
أسئلةٌ محزنَهْ !!

[. . وجئت ديارك يا مريم المجدلية ،
يا فاطم الشاعرية ، يا نيزك الجاهلية . .
أبحثُ عن لغة للحوار وأطلب أغنية للجنونْ !
أطالب بالحُلُم الكان مبغى ابتهالاتي الموهنَهْ !
. . افرشي عند موطيء عيني سجّادة من رياش شميمك . .
مدّي إلى آخر الأفق مئذنةً نائمَهْ !
وحنّي عليَّ وقولي :
تعال إلينا فأشواقنا دائمَهْ !

[. . ورأيت أقواساً مذهّبةً وأعواداً ومئذنةً بلا رأس ،
رأيت مدينة مدهونة بالقار تبنى فوق جرفٍ شاهقٍ . . الناس هائمةً وإنساناً بلا قدمين
يركب زاعقاً درّاجةً لهبيّة . .
ويمرّ بين الناس مبتعداً إلى الأسوار ،
يحمل من هنا قارورة الحجر الطريّ ومن هنا نسراً من الخزف العبيط . .
وشاهدَتْ عيناي شمساً حرة وسنى تنام على ذراع إلهة حجرٍ بلا ثوبٍ تخاتل ناطريها قبلةً .
والليلُ يزحف باتجاه مضارب البدو الجياعْ
شاهدتُ . . وابتدأ الصراعْ !] .

. . . الماء كبريتٌ وعرّافٌ يحدّث فتيةً عن موسم الرمّان والزيتون والعرب المغيرين الجياعْ
وصبيّة تتنازع الريح ابتسامتها . .
وتنّين على جذع من الفولاذ ،

صار الوقت عند الصبح ،
ناداني المؤذّن قلت :
هاتِ الفرقدين : الكأس والجسد المطاعْ !
أو . . خُذْ نبيّة هذه الآثام وامنحنا بقيّة ليلةٍ
قال : انتهينا ،
إذهب ونمْ في ساحة الجغرافيا
وأنا . . إلى التاريخ أستجدي
أكاذيب التنبّؤ واليراع !!

. . . وانسرحنا معاً في النهاية تحت ظلال النخيل العقيم . .
نروّض أغنيةً ونعابث ظل فراشَهْ ،
واعترفنا بأوجاعنا تحت قوسِ سحابٍ بعيدٍ . .
فأشهدت تلك الحجارة والخُشُبَ المسنَّدات . .
عليكِ . . فقد علمْتك الحياة هناك . . الهشاشَةْ !
وإنّيَ علمتُك الأرضَ والكلمات البوار . .
أريتك ما لا يُرى من فروض الهوى . .
وانتبذتُ بك الأمكَنَةْ . . .
فأُسمعتُ من جانب الحجر المستباح
بكاءً وقافية محزنَهْ . . .
وقلتُ لك : انتبهي ،
هذه الأرض مسكونةٌ
والذي حولنا كل إرث الزمان القديم . . .
الحجارة والرمل والنخلات العقيم
وهذي البقية من . . مئذنَهْ !

- . . ألا فاشهدي واشهدي واشهدي والذي . . نحن ،
هذان :
سجنٌ على طرفٍ
وحطام من الحجر البضّ في طَرَفٍ آخرٍ !

ونشِيج يموج ويسرح في الجوِّ . . .
وتلك نهاية «رأس السنَةْ» !!

دمشق ١/١/١٩٨٥

قصائد

سيف الرحبي

من الغرفة إلى المقهى

في الصباح عندما أستيقظ
يستيقظ العالم في رأسي،
بكائناته وزعيقه الذي يهرس العظام.
أغادر غرفتي التي تشبه كهفاً مليئاً
بالقتلى
وأدلف المقهى،
أحدق ملياً في الفنجان الشبيه بأفعى
تسترخي في ظهيرة صيفية
وأفكر انه فنجاني الأخير في
هذه المدينة.
لكن النهار ما زال في أوله
وأنا قادم على حروب وقبلات
أكتشف نكهتها بعد
قرون

بخطوة الغيب

ثمة ما يؤذن بانفجار اللحظة
ثمة في الشارع امرأة تقطع القلب
بخطوة الغيب
ثمة قامة تشمّر الساعد
عن خيانتها الكبرى.
طوفان الشكوك يجثم على
الصدر
وفي الليلة نفسها،
الليلة الملعونة، هذه
يفتح الرأس أبوابه
مثل ثور يدفع عاصفة نحو هجرتها
الأبدية.

كل شيء لم يبدأ

كل شيء بدأ
كل شيء لم يبدأ
هكذا أبداً
تموت وعول النفس في
خضرة الصراخ
هكذا تندلع حروب تغرق فيها
سفن الأفكار
وهكذا أيضاً أحلم
أنني قائد أوركسترا
في جزر
تشتعل فيها النيران

مرايا القفار

في القطارات التي تحملني دائمًا
إلى البعيد
وعبر مرايا قفار أفقية نَزِقة ،
لا أكاد أتعرف
على وجهي الذي
خمشته طيور الهجرة .
لكني حين أنزع قفازات الرؤية
عن حدقة الظلام
وفي الانفاق السحيقة
للألم الانساني ،
أتجشم المسير ثانية
لعلي أرى ما لا تراه عين الصوفي
أو السندباد
[لؤلؤة أو امرأة
أو فكرة]

أو العدم الذي
تجرف وديانه
الجميع لحظة
صحو زائل .

بائعة فطائر

دائمًا
أقطع الطريق المؤدي إليها
وهي ترمق صباحاً يطلع من رأس
بحيرة ،

بينما كلب المقهى يزداد نباحه
كأنما حدأة ستمزق مضجع الحارة بعد قليل.
الشاحنات عبرت في اللحظة حدبة الجسور
لتستوطن قلب مشرد (خاصة وقت النوم)
أراها تهرش اللحم كالطيور الجارحة
وتختفي في أزقة الشرايين.
لكن المطر لا يزال ينزل أمام دكانها وهي
ترتب الفطائر بهلوسات ملاك.
* فطيرة واحدة.
- ٤ فرنكات.
وتختفي الشاحنات والنباح، في
انفاق المترو، أستمع
إلى عازف «الجاز» الذي لم يعد يتحدث
عن أية أحلام.
«كلوشار» نائم، بين تعاريج صرخاته،
أرى قطيعاً من الثيران
الوحشية
تتدفق على الشوارع المأهولة بالقتلى
تاركة
بصمة الزمان.

يقظة اخر الليل

عندما تستيقظ آخر الليل،
تلقي نظرة على الشارع الخالي، إلا
من أنفاس متقطّعة، تعبره بين الحين
والآخر.
وحده النوم، يمشي متنزهاً بين
قبائله البربرية تتقدمه فرقة
من الأقزام.

وهناك رؤوس وهمّية تطلّ من النوافذ
على بقايا الثلج الملتصق على الحواف، كأنما
تطل على آخر قسْمة في ميراث الأجداد.
المصابيح تتدافع بالمناكب، قادمة
من كهوف سحيقة
لا تحمل أي سر.
السماء مقفرة من النجوم
الجمال تعبر الصحراء باحثة عن خيام العشيرة
القطارات تحلق بالمسافرين
لا أحد . . . لا شيء
اغلق الستارة، فربما لا تحتمل مشهد مدينة تستيقظ

كل هذا العمر

ثلاثون عاماً . . كل هذا العمر الذي
حوشته من دهاليز الأجداد،
يفيض الآن على كتف الصحراء
وأنهارها الجافة،
وفي شوارع أباحت هذا المساء
كل أسرار مزابلها الخاصة،
مضيت باحثاً عن ظل قدمي الذي
أضعته في معترك الحضارات
ودكاكين الخضار.
أجلس على مصطبة في الشارع
أكتب مسودة للحروب القادمة
وملاحظات حول طبيعة الطقس
السري لأحلام الرعاة

وعما قليل التقي بالمرأة التي فرغت
للتو من تقليم أظافر الكواكب
وجلست على ضوء الأفق تستنطق أسرار
الغيب كسلة هواجس معلقة
في زنزانة .
وأخيراً وليس بأخير، أجلس على مصطبة
أخرى على بعد ألف سنة ضوئية
من الأولى
أبحث عن ظل امرأة لن ألقاه .

عُمــان

من مجموعة شعرية تصدر قريباً بعنوان «رأس المسافر»

٣ قصـائد

نجوم الغانم

استقبلت وقعا ليس بغريب

إستقبلت جموعاً وأساطير
تسير بمحاذاة ليل
ماذا لو أقبل هذا الغبار
وأكون أختاً
لارتحالات وطن لا يفيق
إلا بجانب رأسي
لكنني سأتأبط ذراع شيخ
لم يعد يعرفني
وأدعوه لتناول عشاء في مقبرة
عندها سأتلو عليه وصية مقهى
أيقظه مطر ولم يقدم له كأس شاي
قلت كل هذا لامرأة
ليست أمي
إلا انني رأيت أيدٍ تمتد إلى وجهي

تعلن اصطحابها إياي
توافد الشارع/
توافدت أقاليم
وعاهرات

تلك خرافة ـ وما كان أحد
يكف عن انتشالي نحو صندوق

مليء بأحذية
بينما جسدي مسجىٰ
سمعت صوتي يفاوض ضفادع
الأحاجي تمضي في طابور
ذي وقع ليس بغريب
مع ذلك
لم يصل إلى أذني نحيب.

الان . ماذا عن الان

طاردني شيوخ يعزفون موسيقىٰ شجية
عند بوابة معبد،
ولم أكن أنا التي سرقت أجراس الكنيسة
فضاء مشجب أودى بعصافير خمسة
فتقاطرت أصوات الآلهة
ربما تفور براكين وتوقف فراغ رمل
يتوجس من أجل ريش سماء آخر.
الآن تفصد جمرة رمادها

يتدلى سمط نجوم
تتدلى من نافذة
يمكنه الزئير أن يكسر فم موجة
ويهوي برأسي
في الشهيق .

نخب لما بعد الصحو

- إلى طفول -

جنادب لغابات كئيبة
ارتشفت نخب موسم آخر
عند غرفة صبية في الخامسة عشر
قهقهت طويلاً
ثم سارت
دون صوت .

الامارات العربية المتحدة

النيم يحرق الصدأ

على الشرقاوي

لا تتعبُ القطراتُ في التطوافِ.
لا تثقلْ على كبدي.
تحرّكْ في أقاليم الثواني
انت روح النهر . . . .
. . . . واصلْ.

من ثقبٍ مزحومٍ بالوقت.
أ
طلّ
لا.

مبهمةٌ زفرات اللحظة. تنتزعُ الجلدَ القهوائىَ فيطفر بين الجفن ظلامٌ في سعة الخوف. تقـدمْ يا خصر النار. تقدمْ. رائحة العشب رمادٌ يحمل تابوت الصيف الحي ويعتمر الـدغـل. هما في الثقب كنـاريان غموض الأزرق ريشهما. يا هذا الضوء الناتج من شهقات الروح تقصّ فاتحة القطرة.

بنفسجة الفرحة لا تتيبّسُ.
تخلع طرحتها في الماء
تنام ولا تنسىٰ.
أيام شمال الصمت جيادٌ متعبةٌ
وجنوب القلب صهيل منهمرٌ

من هسهسة الغابات إلى شوك الشفتين
قل يا ضوء: إلى أين؟
كناريان يطلان من الطبقات السفلى يا نسغ الطقس الابنوسي تَبصَّر. عاصمة الكون هي النقطة. قمْ وتحركْ. فعواء الذئب يلاحق أحلام الغزلانْ.

درمان ←—— فتىً
كتفاه قرىً

ومسار الأزرق هيكله
تتحاور كل جهات الدنيا في بشرته
وتخاصره النسمة بين ظلام النيم
سمّاه الغيم كليم الأشجار
وسماه النيل خليل الفوضى
تتناسل في الطرقات الليلية أزهار مشاعره
يتوهج بالأشكال
فتى
من قلب الهم اتى
وتوزّع في حجب الميم.

هطلا
في رغبة قمح للأعلى
فتجلى شوق الصبح الراكض بين مسافات الليل
رأى: جهةً لا يعرفها
كالزئبق
ان جلستْ مالتْ.
فتبسّم: لوبهجته
غسلت لون القهوة في الجلد
لقال لها:
لا فاصل بين الخطوة والدرب.
رأتْ: ميمٌ يمشي كالأبيض بين عيونَ الناس.

يزيح بقايا النوم
يدقّ الطبل الافريقي
فتأتي الريح
ويأتي البرق
ولحن الشرق رهيفٌ يرقص في الأعراس.

عيونٌ أربعٌ. ريشٌ تتلون فيه الغيمة. ألفاظٌ تفتضُّ المجهول واجنحةٌ ليست للعدِّ.
تموت وتولد. ثم تموت وتولد. ثم.
لكم من سفن الغابة
بوصلة الحلم
ومجداف الخطوة
هل نتحاور
هذا الدرب سماء مغلقةٌ
لم تدخله قافلة الجان.

الام ←——— رحيلٌ نيلّي
جبلٌ لا يوقفه
قحطٌ لا يمحوه
عمامته الغابات
ولهجته
لا تدخل أزمنة التقويم.
قدمان. عيون صاهلةٌ
وسؤالٌ يثقب أسئلة العشب.
إذا ذكرا حرفاً شَمسياً ——← غيّر لهجته الذئبُ
إذا ذكرا حرفاً . . . . ——← شبّ الموتُ
إذا.
صوت الحرف السابح فوق اللجة يعرف يترجُّم سحليات القول
تقدم يا ضوء وسِرْ بها وأنرْ ما ليس يضاء. فأنت الشكل المتفرّع في المعنىٰ.
قل: أوراق الغابة لا تتشابه
قل: في اليوم الثامن تكتمل النقطة.

قل : من فوضى الغيمة تنهمر الأمطار.
أَلِفٌ والهمزة فوق فضاء الكتفين تهزّ هواءً فسخه الذئب . فيسقطُ من يسقط . أشرعةً في اللحظة تمشي . يسقط من يسقطُ . اسمعْ يا ضوء .
يسيران وطقسٌ يبلع من يتنفسُّ دندنة الرؤيا . . . . يا أشجار النيم تيبس فيك الأخضرُ.
أعشاشك خالية وانتِ خليج الأحمر في الزرقة ، حاملة خمر النار وانت الأسرار الانثى .
ضمّي هذين العطشين بضلك . ان الضمّة موالٌ لا تعزفه الشفتان
أقلت شيئاً ؟ لا أسمع . قولي
ـ هل تعبا؟

درمان ——————> دمه شفتان
يده المطرقة المشتاقة للرقص على صدر السندان
رموش العين حدائق أطفال
والأهداب كتاب النخل
فمه الريح
وخطوته
تعرفها الدنيا
هل للضوء الهاطل فوق العالم عنوان؟
اصداءٌ تعوي . تعوّج فروعٌ . لاجهةَ الا تقتات الطير ثلاثاً . أي زمانٍ هذا؟ قطرات الطل محاصرة والزهرة لا تتفتح . يا ضوء اللون تكلمْ . أي عطورٍ تأتي ؟ ! انطقْ . ريشهما جفّ وما قام هنا برق . يا كل المعنى
قل : افتحْ أبوابك يا ممكن .

الأمّ ——————> شعور فاض
فزهّر جلد الأقصى
وهي امراة الميم
هي الفوضى المغزولة بالغسق الطفلي
نهايات الوقت بدايتها
وعناصرها ضوء التربة طالعةً من ريح النار
مدار الغابات لها
ولها شفق الغليان .

دخلا في دغل ،
ما شربا لبن الأعشابِ
وما قضما فطراً

نظرا : في الأبعد عاصمةٌ تعوي
فتغوص الحسرة في الاحداقْ .
نظرا : في الأقرب طلسمةٌ تبكي
فتخاف الأشواق .

دغلٌ يتحلزن بين العين وخيط الرؤية . يا ضوء تبصرْ . غمغمة الخطوة ليست غير بريد الـروح لأعراس الشارع أو لعلانية العشق المبحر في الأسرار . مبهمةٌ يا ضوء خطى المتوغل في الدغل . تبصّر يا ضوء . وبصّرْ .

هي : صلصالٌ وجبتها
هو : تاريخ الخطوة
والدرب
وما يتفرّع من جسد الألوان .

درمان سلالمها
درمان مواسمها
درمان .
اري بقعة وعدٍ تمشي .
اركضْ يا درمان .
تترك طرحتها .
اركضْ .

ها تقترب الان .
اراها .
تق . . . ت . . . ر . . . . ب . . . الان .
اركضْ .
يركض في شبق النعناعة
اركضْ .
يركض في غسق الريحان .

الميم مياه النيل
الميم ملاذ الصم البكم العمي المرضىٰ
الميم منار الفقراء المنقذفين على شطّان الخبز
الميم منىٰ . . . ق . . . ن . . ب . . ل . . ةٌ .
لا تركضْ .
لا .
طوّحني .
أتركني .
ات . . . .
ينحذفان هواءاً فوق هواء .
دمٌ يتقافزٍ منَ قدميه وآهتها
حجرٌ عضّ قوادمها واجتثَ براءته
نضرت كل الاوداج .
رأت : مشنقةٌ واسعةٌ
بعل الدنيا يمشي بعمامته القزحية
يبتسم العشب ،
يحطُّ الطير على كم الجلباب النيلي
فيطعمه رقصات الماء
ويصعدُ . يصعدُ . يصعد في الفعل

رأى : دمها قاموس النيل
توزع بين الأبيض والأزرق .
يقرأ :
ان الياقوت حصاد الدّم .
يقرأ :
لا تتبعْ ظلَّ سواك .
يقرأ :
مسواك الروع معاشرة الهجسْ .

تشظىٰ من الم . لا غصته تتكلمُ . كيف له ان ينزعها من هذا الوحل ! يلف الجذع على شوكٍ ، يتحرّك ، يسقط ، ثانيةً ، يحني شوقاً ثم يغوص . يغوص ليرفعها من ليل الوحل المتحرّك في الغابات .

ترى :
بعل الوقت يناديها من أعلى الريح
ويدخل مبتسماً في بشرة درمان
يرىٰ :
أفقٌ يتفتّحُ
والام فراشة شوقٍ
تعبر لب الضوء .
يا ضوء تنفس لحن كناريين تصدّفَ ريشهما .
يا ضوء لك الصوت فكن في لهجة دربهما .
يا ضوءْ .

درمان ——————➤ ترافقه أحلام صباه .
فيرافق هذي الملتفة بالنهرْ
تعبٌ
والداخل مضطربٌ
حملته تسعاً
لكن
يحملها طول العمر .
تنزف من فوديه حقولاً لا وجه لها . أياماً في هيئة دمع الموتىٰ . يا ضوء توسّعْ . سر الدمعة أكبر من سر العين . تباهىٰ يا ضوء . فوحدك من يتنقّلُ بين الداخل والخارج . وحدك مشكاة الجرح ، انزْ في دربهما العشب . خلايا النحل مخلخلة والماعز غادره الضرعُ . انزْ صوتاً .

يهجسُ :
لو تأكل من كتفيَّ وتحيا

لو استرجع خارطة المنّ
ارافق تيه السلوىٰ
لو.
تحدسُ :
نازفةٌ
وأنا جذر الغابة
كيف ألغّمُ عاطفتي
واوسّع خطوة درمان ؟! .

بكىٰ.
لا دمعته خرجتْ
لا القلب غفا
وبكتْ
للروح طلاسمها
تسأل اولا تسأل :
ماذا بعد الآن ؟!

١٦ عاماً يا ولدي
١٦ عاماً
ودمي لا يضحكُ
اشرب قيظ النفس وقلبي لا يبكي
ارتاح على وسواس الحلم واربط لحن شفافيتي
بروائح جلباب الميم المشدودة في وتر الاشراق.
اطفو في الطقس ولا أنسىٰ الاعماق.
١٦ عاماً يا ولدي
١٦ عاماً
وأنا أسقيك زلال الأسرار
لتكشف ما قبل الماء
وتعرف ما أصل الأبيض.
١٦ عاماً يا ولدي
١٦ عاماً

أتنفسُ إيقاعات فمي.

يتأرجح.
انزلني يا درمانْ
ليس الآن.

تأرجـح، مـالَ. توّزع شرقـاً.   قال ولم يخرج من شفتيه صدىً. درمان تلفّت. ما زال عواءً يملأ صمت مناخ النيم. يلاحق ريش الكلمات.

هي ـ الغابة أخت الماء
هو ـ القبلة لحن الشفتين
هي ـ الأزرق لا ينسىٰ زقزقة الأغصان
هو ـ الاسفنجة تمتصُّ الريح
وتطلقها في الأيام.

هي ـ الحكمةُ صرف بيدين.

عيونٌ سائرةٌ بين الطمي وشوك الحيرة. كل طريقٍ يصرخ. كل صراخٍ يسقط بين الحفرة والأخرىٰ. يا ضوء تقدمْ. ان الأزرق يبحث عن قدمٍ ليسير، ويبحث عن قلبٍ ليرىٰ. فتعال. تعال هنا لوزاً افريقياً. يحملُ في جلدته خطواتِ المشتاقين. تعال لنا رمزًا. يا ضوء. القهوة أوسع من كل القارات.

١٦ عاماً من قلبي
سُرقتْ.
وأنا أبحث في الخطوة عن دربي
يا زول دمي
يا روح طهارة كل الطيب.
رحلت فتاهت خطوتنا.
يا ظل الفقراء.
كفى.

امي. يكفي
فأبي لا يرضىٰ شقّ الجيب
لنمشي في الغربة
نمتهن الأسئلة المسنونة في القطرة.
انزلني.
لا.

الام ——→ عنادٌ صرفٌ
هذا الولد المشتدُّ
كجذع البانة في حقل الفول
أقول ولا يسمعني.
لو ينزلني.

رملٌ يعوي، يتحرّك تحت الأقدام وأطرافٌ تطفو. رملٌ يتحرّك فوق الكتفين وفي المقلة. أشجار من حجرٍ، أنهارٌ من حجرٍ، أطفالٌ من حجرٍ. هل هذي أزمنة الأحجار؟! تعبٌ يحمل تعباً والصيف رمادٌ يشربُ أحلام اللوتس. يتبع إيقاع الخطوات ودرمان طريٌّ يمسك ثلث العمر بقامته وعلى الكتفين جميع الأعمار وما كان لديه الوقت لكي يتأرجح في الشوق ويفرحُ.

لو أملك أن أصبح لعبة حبٍ
لسكنت قلوب الأطفال.
وضحك الترعة أجداثٌ. والمرعىٰ لا يكتب عشباً. أين الماعزُ يقفز فوق الموسم؟ أين مزامير الشوق تسافر من شفةٍ للأخرىٰ.

درمان يرىٰ: الزنزانةُ واسعةٌ
وهو يطلّ من الدّم
ويقطع حبل مشيمته المخضلة
يصرخ:
يا أمي
أين أبي؟

درمان .
نعم .
هل أنت معي؟
في القلب .
اذن دعنا نرتاح قليلاً .
ليس الان .

اغمرْ أحلامك يا ضوء بغيث الرؤيا
نحّلْ بين خلاياك   تباريح الفرحين
فالنهر تصحّر
والأشجار على جثث تمشي
يا ضوء
يباس الوقت يشيّخُ حتى، النسمة .
يا ضوء الرؤيا
اهطلْ عسلاً لبني الخمرة
يا ضوء الرؤيا المحمومة
اهطلْ

درمان .
نعم .
هل أنت هنا؟!
بين الرمشين
أبوك صلاة النجمة في آه النيل
أبوك جذور المعنى
أوراق الطقس وذاكرة الأعشاب
يجالسني في الفيء
يحدّثني .
لو جاء لنا ولدٌ
يا سمرة سمّيه درمان
أبوك إذا قال تحرّك شوق الناس

وكانت ألوان عمامته تتوهج مثل حديث الخمرة للكاس.بالجلباب يلف الكون .
كفىٰ يا أم . كفىٰ
فحديثك سوف يحيل نزيفك أحجاراً أخرىٰ .
تضحك وهو يميل، يعدّل جلستها فوق الوقت . يحرّك ترقوة العمر ويمتشق الخطوة .
بقعة وحلٍ .
لا تسقطني .
من يملك أحلام أبي
لا تسقطه قفزة وحلٍ .
كان يرى ما بعد الهجس
ويعرف حجم الضوء الطالع من أمطار العمال .

الغابة تنزف صوت الأم وخطوة درمان وأفقاً لم يتوضحْ . تنزف خبزاً لا يصل الحلق . جنوب الصمت سؤالٌ يركضُ فوق يباس الأعشاب . قطيع الماعز صار خليج حصىً وعواء الذئب توسّع .

يمشي كالبجعة في ظل السكين . قرىً كتفاه . سدودٌ نازفةٌ من فوديه إلى ألم . مدنٌ ومدىً . يمشي . عصبٌ ما عاد به . يمشي . قدماه حصىً . قدماها فلفلتان . عظامٌ في الخطوة والأفق . نساء لا اثداء لهن . رجال منكسرون كأعواد سلالٍ عاشرها في الحسرة سوس سليمان .

الأفق بعيدٌ .
سوف نصلْ .
لكن الغيمة غائبةٌ
سوف نصلْ
من يقرأ قاموس التربة
يعرف كيف يرافق انساغ الآمالْ .

درمان ←——— صبيٌ مكتهلٌ
شفتاه طريقٌ منغلق
وادٍ لا يذكر شكل الماء .

الام ←———— هواء دون هواء
مقبرةٌ
قد تنسىٰ طعم الخبز
ولا تنسىٰ جذر الأسماء .

جثثٌ والجبانة لا تسع الغابات
ألم والزنزانة تدخل بين الطرحة والجلباب
من باب الغرب تجر الأحجار لتستوقف طيراً ، تسأله عن رقم بطاقته الشخصية . عن لون الريش الداكن . عن سر علاقته بالقطرة .
من باب الشرق الواسع شيء لا يأتي .

درمان ←———— أرى جوعاً يلعب بالطفل ، يفجّرهُ ،
يتشظىٰ الطفل على صدر امرأةٍ لا عين لها
تتحرك امرأة أخرىٰ
تتشظىٰ
تترك هيكلها وتنام
الام ←———— أرى صوت الميم يضيئُ .
لماذا اخّر موعده؟
هل يأتي؟
أو لا يأتي فيضان النيل؟!

دوار في القلب وفي المقلةِ
درمان
نعم أماه .
لنرتاح قليلاً
ليس الآن .
بقوس الريح يشدان العمر . نيران الغسق المتجمد بين الخيط الأسود والخيط الأبيض .
قلب الأم يكاد يشفّ من الجذع
أريشاً أحمل؟!

والغابة حنجرةٌ. والغابة ذاكرة. تتفتّحُ. تنهض أوراقٌ من صدر الأم فيخضَرُّ النيم.

ترىٰ : درمان حقول ذرة
النيل يضيء عمامة بعل الدنيا
والافق قريبٌ
رائحة النارنج تكسرّ صوت الذئبِ.

يرىٰ : ضحك العالم يملأ عينيها
ذئبٌ لا يعوي
عاجٌ لا يقتل طفلاً
لا منفىٰ.

دخلا في الرؤيا.
شمّا ضوءً منهمراً بالشارع.

قالت : في جسدي النازف
تقترن الأنهار

قال : من الصوت العارف
تنفجر الأسرار.

عبرا وقت السكين
عبرا فصل السمك السابح في الأحجار
هل نرتاح قليلاً؟
ليس الآن.
تعبتْ ساقي.
واصلْ.
لا أقدر أن أتحرّكَ.
ثانية حاولْ.
القطرة يا ولدي قد تصبح شيئاً غير الماء
والغابة يا ولدي ليست في موتىٰ الأوراق.
نزيفكِ.
انساه وخذني. سْر بي.
اصعدْ بالآه إلى ما بعد نهايتها.

درمان ←—— على كتفيه قرى
تتعانقُ
تقترن القطرة بالضوء
ويأخذ ظلّ النيم صفات الكف .
الام ←—— طراوةِ أفراحٍ طازجةٍ
تتلفّتُ .
تصغي للنيم .
صهيلٌ يخرج من كل الأوراق .
ربيعٌ يركض في وديان الحرف .

ياضوء تقدمْ .
دعني .
دعني
فهما الضوءُ
هما الماءُ .
هما النقطة .
قطعا (٥) ممرات أطول من (٥) قرون
دخلا (٥) مغارات أرمض من قلب المحزون
وقفا في الدرب السادس من شارع نيسان .

في وقتٍ مزحوم بالوقت
ا
طلّ
لا .

درمان يا ولدي
يا قامة السكر
إحذرْ من العسكر .

ابريل ١٩٨٥

كلام يجعل فمي وحيدا

حمزه عبود

يسربُ الوقتُ كحشرةٍ إلى الداخلِ يطنُّ في الغرفةِ حيث لا يزال اليومُ من الشرفةِ ، الحوار الذي أُغلِق والمرأةُ التي تكاد

كمسافر أمرُّ على فراشي - كلّ ليلةٍ - أضعُ رأسي على السريرِ وأنبّهُ سكّان النوم

(سيرة)

حين كان النهرُ لا يزال وأنت لا تفكّرُ بثوبك تختبىء بالحوْرةِ كلما جاءت امرأة تظنّ أنها ستراك ثم تذهبُ وتحفظ جسدها - في الماء - تنامُ على عضوكَ تكبُر وتحلمُ أنك تصل بعد عامينِ تأخذ شهادتك الثانية وتدخلُ في عبارة ناقصةٍ كرجلٍ بنصفِ ثوبهِ
تضيعُ من الحيرةِ لا من الطريق .

في الصباحِ ذئابك التي تأكل الغرف
وتفرش أسنانها
على الطاولة .

(سيرة)

تظنُّ أن الأدراج ستفرغُ من الورقِ والوقت سيهربُ بين الفراغِ والمدرسةِ قبل أن تقطع إشارة السير من المطعم إلى المكتبةِ ثم تنسى أن تعود إلى البيتِ. المساءُ : لا أحد وزوجتك. تخسر الليلة في الكتابةِ تحلمُ أو تحلمُ أو يطلعُ الصباح عليك أبيض وممتلئاً. الصباح : لا أحد والناس. تظنّ أنك ستصلُ إلى المدرسةِ قبل أن تقطع إشارة السير من المكتبة إلى المطعم. تجد صديقك وتسأله إلى أين لا يجيبُ وأنت لا تريدُ ولكن تقول له لماذا أنت ذاهبُ الليلة إلى العشاء. تشرح له أسباب السمكِ وتسهران دون هوادةٍ. تعود إلى بيتك وتخسُر نومك في الشِعر.

يطفحُ حديثكِ كناسٍ وسط
الغرفة.

تُتابعُ المشي كأنك تذهب إليه ـ
لاتزالُ
هذهِ الأرصفةُ
وهذهِ العيونُ المحدّقةُ كثقوب الأسيجة.
كأنك لم تأتِ من مكانٍ تحاولَ أن تجد ظلّك
ومقعدين
زوجةً منَ السمكِ وسريراً
من الأصدقاء
لا يزال جلدك السميك
يحجبُ السفر ـ الذي تنظر إليه ـ:
بيتك الذي يؤوي من الوطنِ والبرد

كأنهم يديرون الصباح
بساعاتٍ كبيرةٍ
يخرجون من البارحةِ
ويتركون حواراتهم على السلالم!

(سيرة)

في المساءِ أحصي غيابكِ الذي أغلق الغرف بتلامذةٍ يتبعون أخطاءهم كالقطط يشطّون في الحيرةِ ويملأون البيت.

أسمعُ الوقت يضرب في كل جهةٍ أجلس نحوكِ وأفردُ الكلام كنردٍ على الطاولة.

لو أحدٌ يشرحُ لي
تنهيدةً واحدةً
لو
أحدٌ
يضحكُ عليّ!

(سيرة)

قلتُ لماذا لا نقتلُ الناطور ونسرقُ العنبَ معاً/ وقلت أو لا نقتلُ ولا نسرقُ ولكن نكسُر هذهِ الأسيجة من أجلِ سلامةِ اللصوص.

وقلتُ اللصوصُ مثلنا لا يحبّون الرؤساء
ولا يفكّرون بالمستقبل.

إلى أين كانت تفضي
تلك الطرق الزائغة
وذلك المكانُ الذي يهوي
بين ذراعيكَ
كعناقٍ مبتورٍ!

قلتُ أريدُ دوراً لكي أخطىء وأزلّ نحوكِ لأنني أخاف عليكِ من السلامةِ وكلامِ المحبّين.

لماذا
الكلام
الذي
يجعل
فمي
وحيداً؟

لارنكا ـ باريس ١٩٨٥

قيل عنه : أنت

أحمد راشد ثاني

أحرس مزرعة مطلقات بالقرب من زمني وأمضي بها في صباح غفواتي إلى تخوم المخيلة راعي الأمواج أنا أهبط في مسائي من هذه الأقاصي لأمنح فاتناتي زهرة الحياة الندية إذ فيهن تنز دمائي الحارة .

يرتب غضاضة أجسادها
طراوة صيحاتها
رشاقة انشغالاتها
على طاولته
تلك حفلته اليتيمة يقيمها منذ أن خلع امشاط
ورثها عن أجداده على ركبة دكة قالوا :
إنها مذبحْ .

وتلك طاولته الشقراء

يلقي هاجسه الوردي
فجأة
تخطر ذرة لزجة على أفخاذ مجرّة
مُسّ
مُسّ

بالرذاذ
من يقود ترنحه؟
لمطلقه
مذاقْ
لمذاقه
مطلقْ

يُسقط أجراماً بنفَس
أو يخط على زَجاجٍ الألق صورته
أعمى ممن يرى هُوَ
على وسادته زُعفران
وحقيقه .

يسلقُ كالبرىء دمه في مياه بركانية
تسقى مطلقاً خصباً على أطراف
الكتابة
فجأة
يسقط
على
بياضه
هدب .

يقول لي : خُذ هذه الفائحة لك
هناك من يطرق البال .
على بحيرة لقيه بدو يحملون نعشَ قاربٍ
أما أنا
فلم أره قط
ألا وفي يده
ومضه .
عند قارعة الطريق أتى إلى موعد بعيد لم يره الزمّارون قبل ذلك في صرير التلهف .

حافي يلم شظايا سؤال

من
وهاد
إبره .

شهدوا غيمة كأحدٍ تحتشد في نزوة ظنوها شرارةً وقفوا على هفةٍ من جناح حريق كأنفاس أحدٍ أصابتهم أنثى .

سرقوا

حين هربت بهم أقدامهم تقدمتهم دودة
ماالذي يتركهم على السجاده؟

عرفتهم عليه أنكروا
أشرت لهم

أين؟

إختزلَ رقم شهقات ذاكرة ، لقيه صبي مفتون تحت زيتونة فأدركه
وعند المنعطف لم تستقر هدهدة من الآن ، في الكارثة يسبح في حوض تلعثم

أمـامَـهُ ، وضعوا هيجاناً . لم يلتفت لها . نغزته
طريدة . إنشغل بطنين الظل . لم يلتفت لها .
أمـامـه ينتهكُ فراغَ الطمأنينةِ كالرمشةِ . له
إنزلقت من على بكرة الغياب . نقطه .
لم
يلتفت
لها

فاتَ إلهُ المطلقاتِ أن يجهزه بَهفوه

تجده حين يلعب   وتجده يذهب

شدّ قصده   كالقوسِ   كوكب

رذاذةً شذّبْ .

الامارات العربية المتحدة

صدر حديثاً



عزلة الملكات

قاسم حداد

الانخاب

يسيرُ لا يعبأ ولا يكترثْ
خطواته طريقٌ   وفي رأسه شَغَفُ النار
يرىٰ الحسن ابن الهيثم هنا
يراهُ   ساحرَ المرايا
يهبُ الضوء والماء مملكةً ويراهُ
مدججاً بالبريق زجاجةٌ في يديه لا يعبأ ولا يكترثْ
وَريشُ الطبيعة يَشفُّ يخدعُ الأفق بالمرايا
ويرسم الماء في الكأس للرأس أن تسكرَ
أن تكسَر الكتابة

والمرايا في دورةٍ في دوارٍ
له الطريقُ خطيئةُ الأرض نهراً يراهُ
يُفضِّضُ الجثة كي تُحسِنَ الحَلم والماءُ زينة المرايا
يغادر النهرَ يلجأ في خندق الضَلالة والضوء
هو الحسنُ ابنِ الهيثم يُغرِّرُ بالعين كي لا ترى ما يراهُ
طريقٌ مكنوزةٌ مثلُ طيرٍ لا يعبأ ولا يكترث
يرفع الكأسَ للشمسِ :
هذه نخبك أيتها الملكة .

القنديل

أجعلُ الخطأ قنديلاً لخطواتي واستجيبُ لعذوبة المصادفات
وعندما يكاد الزيتُ
أهتفُ في الغواية لتدفع الاوج إلى التهلكة
هكذا أخرجُ كلَ صباحٍ في نشوة المحاربين ويقظة المجنون
لا أعِدُ بغبطةٍ
وليس لمواطئي هداية غير الأخطاء .

خطيئة ٣

أيها الملك
نحن رعاياك الذين تباهي بنا الأمم
لقد سئمنا هذا المجد

لغة

جعلتُ هذه اللغة ملكةً تخدمَ العبيد
جعلت البريق الباقي بواباتٍ ليس لها عدّ
مفتوحة على كل الطرق
وأرخيتُ لخيول أحلامي دهشةَ السهول
وعشبَ المخيّلة
هذه اللغة ليست لسواي إلا شرائك
تُحسنُ الهجومَ والمؤامرات .

ذاكرة

كأنك طفلٌ
تهب الموت لتنجو من جسدٍ يرث الأنصال
كأن الأطفال يهيمون
تغوي الجرحىٰ برهيف الخنجر
هل أنت كلامٌ يكفي؟
رفاقك في طين اللّه ويرتبكون
رفاقك يبكون
وأنت تسوق قطيع الهذيان وتمنح يأسك حريات الموتىٰ
يُجدل حبل كلامك للأعناق كأن رفاق الماضي يمضون

كلامك يكفي
مثلك أجسادٌ تسأم مجد القتل وتبحر.
نحوك
هذا الضوء يؤجج جرح الناس وأنت
تكّلم.
شطّ الأصحابُ ، نسوكَ كماضٍ
غطاك الغيم
تفزع في قمصانك أخبارٌ تهذي مثل قناديل الماء
كأنك تشحبُ في جسدٍ يقتتل الآن كأنكَ
مثلك تمنح رفقتك الخنجر كي يختبروك
كأنك مثلك تلهو.

اغواء

رأيت الزنزانة تنزع جدرانها وتكشط الصدأ عن الحديد

تضعُ الزينة وتؤرجح أقراطها وتنتقلْ
رأيتها تضاهي الوطن
تضع الحدود في ظلها
تتبرج وتسطو على الأفق
والذي في شكٍ وفي يقينٍ . . عليه أن يَعبأ .

هذيان

لستُ في نومٍ ولا يقظةٍ
لكن الحلم الفاتن يخطفني
ذات الحلم كل يقظة كل نوم
كوكبةٌ تدّخرُ النار في عرباتها وتدفع الأكواخ كي تتسع الطريق
وكلما وضعتُ عيني على شيءٍ تحوّل وأخذ شكل البراكين
تطلق المرأة نمورها ورائي ولا أكاد أن أعرف
مَن الفارس مَن الفريسة
أرى الأطفال ينبثقون من شجرٍ يتدافعُ يبذلُ انوثته

والنهر في غفلة التدفق والبراكين تتلاطم مذهولة ورائي
يقودني خيطٌ من الملائك :
هذا لكَ
لا تفتح عينيك ولا تغفو
هكذا
لا أنت في نومٍ ولا يقظة
وأكاد في جمرة البهجة أَضجّ بالأسئلة
هل الريحُ سرير أقدامي
هل أنا في رقصٍ
هل التهجّد يأخذُ أقدامي إلى الطريق
هل أمشي في جحيمٍ أم جنةٍ والأرضُ فضاءٌ
حلمٌ فاتنٌ وأنا في الأقاصي
بلا نومٍ ولا يقظةٍ .

. . لكن كم من الضمادات ستعوزنا لنحصي جراح هذه الأرض
وكم من المراكب لنقنع الماء بيقظة السواحل
وكم زجاجة سترشدنا إلى الذاكرة
وأنتِ أيتها الهتيكة
ماذا ستطلبين لاستعادة الفضاء وفرقة المغامرين
كان لنا أن نصون احترازنا ونرأف بذلك الانتظار الشاسع
كان لنا أن نعبىء الحرب في المستنقعات وننساب في
جرأة الموج ونحشو مدفأة الكوخ بالمبتكرات ومحظيات المخيلة

الآن ينبغي أن نقذفَ المرساة ونَعِدَ الأرضَ
بغوايةٍ جديرة ونقول للماء :
أيها السيد .

تحولات

لم تزل في هديل التآويل تهذي
وعيناكَ مذهولتان وحولك طينٌ كثيٌر
ترىٰ رفقةً يُقبلونْ
ترىٰ رفقةً يَقبلَونْ
وعيناكَ مأخوذتان . . وتهذي .

السبايا

مثلها سمكة تفقد عادة الماء
وزعانفها تتلاطم في طين الشاطىء
القوارب تجمع التركات وترمي بشباكها الواسعة لتخدع
الأسماك المكابرة بحرّية الماء
فأرى إلى الأحزاب تتكدس في خراج الدولة
والجباة يبجّلون قهوة الصيارفة
أُرهب السبايا بفضيحة الصمت واصغى لدسائس
المثقوبين بعضو الدولة والحزب
أعرفهم ثقباً ثقباً

أرقبهم من برج القلعة
ينحدرون والحسك يتفصّد من أطرافهم

سهرة الاضداد

على الطريق نافذةٌ تدعو لسهرة الندم
خبزٌ ونبيذٌ وقلعة الرمل
وليس أمام الرفقة ألا تعتعة التذكر واستعادة
العذاب
كأن عليهم الخطأ وخيمة الاجتهاد
تتلاطم أجنحة النافذة في رعدة التجربة
ما من جسدٍ الا أصابه الليل ونحتته
حديدة الباب وثقبته كهرباء الأسئلة
ما من روحٍ الا تقفّصت على النيازك والكائنات

هذه هي الكأس
لكَ الندم إذا احتسيتَ
وان فاتك القدحُ تأخذك الندامة
هذه هي الكأس
والطريق على نافذةٍ تقطع الطريق
تفسد النسيان وتجعل التجربة خديعة المستقبل
يخرجون من السهرة ملطخين بالجبال
لهم الطريق والنافذة ولهم الكمين .

خطيئة ٤

أيتها النار يامليكة الوقت
أين أخبئك والهشيم سيدُ المكان؟

الخيول

هكذا تركض الخيولُ تَسفحُ عربات التبغ وتجتاح سَكينة السوق
تسأل النساء عن أخطاء الليل وتبوح لهم بأسرار
الهتّك وحماس الجمر .
خيولٌ هائجة ، مجبولة بشهوة الينابيع ، توغل في
حكاية المساء وتُغويْ .
الطريدة : بهجةُ الخطيئة
الأعضاء : اشراقهُ الجسد
خيولٌ لها أعراف الهداهد وشكيمة القرون

يَفزعُ لها مدمنو الكنائس والمشحوذون بطينة العقاب
وحين يغسل الهجوم صليل النبيذ ،
تضعُ الخيولُ أعناقها في شرفةِ الحانة .
تاركةً للنساء حرية المعانقة لتعطي الممالك نسلاً من المقاتلين الطغاة .

هناك

يتذكر زنزانته ونافذته مثل عشقٍ ليس للنسيان
يتهدّج في قفص الحرية : يالِهناك
حيث الافق اللامتناهي يشمل رعاياه بالغيم
كأن الحرية كانت هناك شاسعة ومشتهاة
يباهي بها الحياة
لم تكن سلطةٌ تطاله ولا يدٌ عليه
رهيفاً مثل شفرة الوقت صارماً مثل برقٍ
شاهقاً كشموخ الالهة يداهُ في حرية الخلقِ
يمنح أحلامه اللغة ويرأف بمخلوقاته ويصطفيها

يالِهناك
حرياته القادرة بدأتْ من هناك
وهنا يلزمُ البحث عن قرائن

القلعة

أبنى القلعةَ من حولي أشيّدها حجراً حجراً واستنفر الجيوش لتبدأ الهجوم
وحدي
أستعدي شهية القتال في شجاعة الأعداء ، أُهيء لهم كي يبدأوا شحذ الأسلحة ويحسنوا
التصويب ، أبعثُ بكتب التحديات وانتظر في القلعة

وحدي
كل موجةٍ من الهجوم أُسميّها تفاحةَ الغواية ، أمقتُ الأسلحة
لا أُحسنُ الحرب ، وليس لديّ جنودٌ ولا سُعاة
وحدي
كلما ارتدّتْ هجمةٌ اسعفتُ الجرحىٰ وبعثت بالأسرىٰ مدججين بالهدايا ، أرمّم أسوار القلعة ، أدهنها ، وأزيّنها بالقناديل كي ترشدَ الهجومَ التالي ، فربما يحلو لهم أن يَبغْتوا في الليل
فها أنا وحدي

والقلعة صامدة .

من مجموعة شعرية ستصدر قريباً بعنوان «عزلة الملكات»

إشراقات

رفعت سلام

مراودة

هاأنتِ تسرقين النسيانَ وتتركين الذاكرةَ عاريةً تتناهشها طيورُ الأسى والبكاءِ فهل كانت حمحمةُ الموج حُلماً أم هي العاصفةُ عصفت بالعصافيرِ الرمليةِ فراودَنا المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماءُ ما لم نتركه على الرمالِ لا فها هو النسيانُ طائرٌ يفرَ في الفراغِ المراوغِ والذاكرةُ تَعرى ولا مجيبَ غير وجيب الجراحِ القديمةِ أو ما يحُطُّ على حافةِ القلب يلتقطُ الشهوة المطفأةَ فَلا أملك الصراخ في البرِّية أيها الناس هاقتيلٌ جثتي مشاعٌ لاشتباكاتِ الجنونِ وكان لي أن أنتصبَ في منتصفِ الوقتِ عمودياً ولكنه باح بي لطيورِ الأسى وأنت تسرقين ما يستر عُرْىَ الذاكرةِ تسرقين الأزرقَ مِني فتعالوا اشهدوا عارياً أمضي فليس البحرُ غير غريميَ الرواغَ يُفلتني لحتفي في دروبٍ تُفضي إلى الصحراءِ وشبابيك مشرعة لمن يجيءُ فهل كان جسدكِ بحرياً حتى يسكنَ اليودُ الذاكرةَ العارية أم كنتِ تُراودينني وتنفلتين مِنّي إلى البحر في اللحظة التي أهمُّ فيها فلا تنفلتين فكان لي أن أسميكِ وكان لي أن أصرخَ الصراخَ أنتِ قاتلتي الاعتيادَيةُ وأنا قتيلُكِ العاديُّ والبحرُ شهيدٌ فاشهدوا شهوةَ الشرايين للدماء تعتادني وأنا جثتي مشاعٌ لاشتباكاتِ الجنونِ وطيورِ الأسى والبكاءِ واشهدوا قاتلتي الاعتيادية يعتادُها مقتولُها العاديُّ فلا يكون لي أن أستعيدَ طائرَ النسيانِ ولا يكون لي أن أنتصبَ في منتصفِ الوقتِ عمودياً صارخاً في البريَّةِ لا

لست قاتلتي، ولاكنتُ القتيل.
كان البحرُ يغزونا،
فيقسمنا إلى نصفين:
نصفٌ في إتجاهِ الوقتِ،
نصف في الرحيل.

ولايكون لي غير المراوغة الأليمة إلى ماقبلَ قيام القيامةِ بدقيقةٍ فأقولُ قولى وأمضي فأدقُّ الأجراسَ السوداءَ سوياً حتى يجتمعَ الخلقُ عليَّ ولا تجتمعين ولا أرى رفرفةَ اليدين في الشرفةِ البعيدةِ لى ولاالعينين تحُطَّان عليَّ طائرين بحريين لايريهان فالويلُ لى رحلت طيورُ البحرِ وانفلتت بلا سلوى ووجهكِ يسكنُ اليومَ الذي لاينتهي هل تذكرين الآن أم حطَّت طيورُ الوقتِ حتى أفرخت مايستر الذكرى عن الساعةِ أم محا الماءُ مالم نتركه على الرمالِ وما تركْنا ليس يدركه الأسى فهل لى أن أسميكِ امرأةً من الزَّبَدِ والرُّقى السحريةِ والحنَّاءِ أم أسرِج الحلمَ حصاناً رملياً فيطيربى ويطيرُ وحينها ينفدُ الأمرُ لايحطُّ بي فأبقى معلَّقاً في الفناءِ المضيءِ بشعرةٍ أخشى انقطاعَها ولوأحكمتِ التصويبَ لانقطعتْ وهويتُ دون أن أصلَ إلى قرارٍ لا قرارُ والمدى يمتد لايواتى فهل تواتين بعد فواتِ الوقتِ بدقيقةٍ فلا أملكُ القولَ أم العاصفةُ عصفت بعصافيرِ الحلم فلم يكن مفرٌّ سوى أن يسكنَ اليودُ الذاكرةَ فلاأبقى ويسكنني مايشعلُ القلبَ اشتهاءً مطفأً لإِ مرأةٍ لم أرَها في الحلم ولكن على حافةِ البحر تحطُّ رويداً في قرار القلب لاتريم إلا فجأةً في سهوةِ النسيانِ أو في صرخة الجوعِ الوجيعةِ لاتريم وحينَ تَعْرَى الذاكرةُ تَعْرَى في لحظةِ الصِّفرِ فياالله يا اللهُ تلك آيتُها الوضيئةُ تنجلى فمتى تواتينى المقدرةُ على قولِ مالم يخطر في البال

أنت قاتلتي، ولستُ أنا القتيل.
ودمي يسيحُ إلى حدودِ البحرِ مسفوحاً،
فلا رمل سيشربه
ولا قول يجفُّ
فهل أعيدك في الزمانِ المستحيل.

ولكني أستعيدكِ في الوقتِ العاديِّ عاريةً كالرمحِ المشوقِ أو الوترِ المشدودِ أو كما شاء الشيطانُ لي وإذ أنطقُ بالكلمةِ تنفرجين فأبكي حالي في الوقتِ العاديِّ وأمضي في مضضٍ يقطرُ مني الندمُ على ما ضيعتُ ولستُ قتيلَكِ ولا أنتِ بقاتلتي ولكني القاتلُ القتيلُ في جسدٍ واحدٍ فيا أيها الناسُ امسكوني ها قاتلٌ يسكنُ جسدي وقتيلٌ يسيرُ على ساقين ولكن المدى لا يشتعلُ بالحنَّاءِ والسلوى والأفقُ لا يَفيقُ على نكهةِ الجسدِ الطازجِ المنفرجِ لمن يجيءُ ولا أجيءُ إلا قبل الغاشيةِ بخمس دقائق فلا تُمسكوني إلا أن أنطقَ بالكلمةِ فيجاوبها صهيلُ المهرةِ البحريةِ أو حوريات البحرِ يُغنين فيرمين شراكَ الشهوةِ في شرياني المشروخ أنا المسلوبُ اللبِّ مُذ انفرجتِ في الوقتِ العاديِّ بلا ندمٍ فتكشفتُ النعمةَ دون مداراة عاريةً لي لكن فراغَ الزمنِ الرواغ كان يوشوشُ لي فما انتبهتُ فمرت كما البرقِ أو قطرةِ المطرِ عابرةً في الفضاءِ المضيءِ عاريةً لطيورِ الأسى والبكاءِ هي الآن تمضي في شوارعَ تُفضى إلى الحافةِ القُزحيةِ أو تقضمُ رُمانةَ الذكرى الزرقاءَ وأنا أنتصبُ عمودياً دون عزاءٍ مذ فرت من يدي طيورُ النسيانِ سُدى وأنت تتركينى مبدداً يتقاطعنى الكُلُّ ولا أقطعُ أحداً وتسرقين الأزرقَ القُزحيَّ ترتحلين مُوغلةً ولستُ قتيلَكِ السريَّ ولا أنتِ بقاتلتى ولكنكِ منزلةٌ بين المنزلتين وياءُ البَيْنِ وأنا الصارخُ في البريةِ دون هوية

أنا القاتلُ، القتيل.
وليس البحرُ غير غريمى الرواغ،
وشوشَ لى،
فأطلقَ سهوةَ النسيانِ في جسدى،

فراغت من يدى،
لتحطَّ - عاريةً، على قوسِ انتصافِ البحرِ -
عاريةً، بلا أبدٍ.
وأنا - عمودياً، على قوسِ انتصافِ الوقت -
منتصبٌ،
شهيداً،
شاهداً،
قاتلاً،
وقتيل.

مراوغة

هكذا أجيئكم عارياً بلا نُبوةٍ ولا شهادةٍ ولا رسالةٍ تدَّعى قداسةً ما كما يدَّعى الشعراءُ عادةً لا أدَّعى ما يدَّعـون أو ما تدعون هكذا أجيئكم كرصاصةٍ أو خيانةٍ أو فضيحةٍ وأسمى نفسى انتهاكاً والوطنَ مستنقعاً والبحرَ قُبَّرةً وأنتم القتلةُ لى أن أجئ عارياً من الصفاتِ والخُزعبلاتِ والتواطؤاتِ ومن نفسى وأقولُ هاأنا هاويةٌ بلا قرارٍ تقطعُ الطريقَ دون شارةٍ أو بشارةٍ ولستُ نبياً ولا شاهداً أو شهيداً ولكنى أُسمى الأشياء بأسمائِها الأولى وأمضى في اتجاهِ البحر رأسياً بلا استئذان فما للأسى يستوطنُ القلبَ على رحيلِ الطائرِ البحرىِّ نحو غاباتٍ لاتردُ الحلمَ وأقواس كما الغاباتِ هكذا أجئُ عارياً من «الخليلِ بن أحمد» و «الجُرجانى» و «ابن قتيبة» حتى آخرٍ وغدٍ عصرىٍّ ينبحُ في الصفحاتِ الأدبيةِ عارياً مِنى أكثرَ مِنى يومَ وُلدتُ ويومَ أموتُ فلا يبقى مِنى إلا جَسدٌ قوسٌ جسدىٌ يوصد أبوابَ الهربِ السريةَ في اللحظاتِ الفاصلةِ فلا لومَ علىَّ ولا تثريبَ إذا عثرت قدمى في الحفرةِ فهويتُ إلى هاويةٍ دون قرارٍ وأنا أتشبثُ بالخيطِ المقطوعِ وأهتف ياقاتلتى المأجورةَ الخيطَ الخيطَ فلا تستجيبُ لى أن أحصدَ الكلامَ بمنجلِ الوقتِ وأكومه كومةً كبيرةً وأُضرمُ فيها النارَ النهمةَ ترعى كلَّا الاوهامِ التافهةِ فأبدو مرحاً وجهى يَقـطرُ ألمـاً شوكياً وتراودنى نفسى أن أخلعَ أسمالَ الشعرِ الشوهاءَ وآتيكمَ فظاً وغليظَ القلب وأمضى في اتجاهِ البحرِ رأسياً بلا ميعادٍ وحينما أستعيدُ الميعادَ أعودُ وحيداً لأتمشى في الشوارعِ الموحشةِ وأُنشِدُ في نشوةٍ نشيداً حماسياً لزومَ الالتزامِ وأبكى بلا هوادةٍ رغم أنفِ التعليماتِ الحزبيةِ الحازمةِ ورغم أنفى فلم أقل لها حدثٌ لعمركِ رائعٌ أن تهجرى فهجرتنى ولم تقل وغابت في انتظارى على رصيف الميناءِ والوقت سُدى وأنا أخلعُ عنى ماترتدون جميعاً في نشوةِ امرأةٍ تخلعُ ثوبها الأخيرَ ولا أبالى ولا أدارى الجنونَ عن ملامحى إذااندفعتهائجاً إلى الميدانِ كاستغاثةٍ أوقنبلةٍ زمنيةٍ تتفجرُ في الوطن الخراب فتنهدمُ

الأحزابُ العلنيةُ والسريةُ والشرطةُ والصحفُ اليوميةُ والأسبوعيةُ والشهريةُ والجيشُ وقاعاتُ الندواتِ ودورُ العـرضِ وثـرثـرةُ المقهى ومـواعيدُ الحضورِ والانصرافِ والحساباتُ الشخصيةُ وأغشيةُ البكارةِ والتواطؤاتُ والمؤسساتُ الخ الخ فلا يبقى سوى إيقاعِ الأنقاضِ تتهاوى دفعةً واحدةً بلا حلمٍ بيوتوبيا إذ انفلتت في الوقتِ الضائعِ نحو الماءِ مراوغةً دون عزاءٍ فانفلتَ الزمنُ تراباً ولم يوشوشِ العصفورُ لى أنها ظلت في سريرى طولَ اليومِ ولا أدرى لتُدَلِّى ساقيها في الماءِ تُحَدِّق في الوقتِ الضائعِ تحلم بى وردةً أو شوكـةً تنبت في سريرهـا بغتةً في اللحظةِ القاتلةِ فلى أن أخلعَ عن وجهي القناعِ لأبدو جسداً وحشياً ينشر الـرعبَ في الوجوهِ الراضيةِ بتعاليمِ القبيلةِ فلا الأفقُ يأخذُ انفتاحةَ المرأةِ الشبقةِ ولا المرأةُ تأخذُ اشتعالَ الأفقِ بالشهواتِ المرجأةِ ولا من يهدمَ الحَدَّ الفاصلَ بين الأبيضِ والأسودِ فكيف لى أن أكتفى بالكلامِ والجمالِ مشيبها وئيداً كيف لى والأشياءُ تشيخُ وتَبلَى وأقولُ لها كونى فلا تكون فأمضى في اتجاهِ البحرِ رأسياً لَعلى أمسك بناصيةِ الوقتِ فيهربُ منى وأنا أعدو وأتشبثُ بالخيطِ المقطوعِ إلى أن يدركنى يمسكُ ناصيتى فأموت على مفترقِ الطرقاتِ وحيداً لاتتعرفنى امرأةٌ أو رجلٌ أو كلبٌ والبحرُ قُبَّرةٌ طارت نحو غاباتٍ لا تَردُ الحلمَ وأقـواسٍ كما الغاباتِ قزحية تغوصٍ في قرارِ القلب بالمَنِّ والسلوى فتُواتينى جُرأةُ الصراخِ ولَاتواتينى جرأةُ الجُبنِ فينغرسُ جسدى خنجراً في خاصرةِ الأفقِ دون رحمةٍ هكذا لا طمأنينةَ بعد اليومِ فما أتممتُ عليكم نعمَةَ الرعبِ المفاجىءِ في انتصافِ الليلِ إذ ترون وجهى لحظةَ الولوجِ شائهاً يصرخ بالفجيعةِ والفضيحةِ الخاطفةِ رويداً أيها المطرُ المراوغُ تلك أبنيةُ المدينةِ تنهارُ فوق ساكنيها وأنا بومةٌ تهوى الخرائبَ وانهيارَ النظامِ القائمِ على شعرةِ معاويةَ التي لاتريد أن تنقطعَ وها أنتم تنتظرون فلا تثريبَ عليَّ إذا ما صفعتُ من أدار لى خدَّه الأيسرَ ومن لم يُدرِه آمناً من سَوْرةِ الغضبِ الغريبِ ومن انحرافِ الوقتِ بى فلستم قتلتى ولا تملكون قتلَ ذبابةٍ تحطُّ في عيونكم ولكنها المكابرةُ وقد مضى آخرُ القطاراتِ بلا رجوعٍ ربما لأنتصبَ في منتصفِ الميدانِ تحت انهيارِ الأمطارِ فيباغتنى الانتحارُ والذكرى وتصعدُ جنياتُ الأرضِ السابعةِ تراودنى لكنى لستُ شاهداً أو شهيداً لكنها الثرثرةُ الفاترةُ في زهرةِ البستانِ وفينكس والأتيليه إلى أن قالت سأنتظرِ على الحافةِ في لحظةِ الصفرِ فكان لى أن أجئَ صارخاً لما لا يجئُ الباطلُ من بين يديه ولا من خلفه فأُسمى النظامَ القائمَ مهزلةً قائمةً والأحزابَ العلنيةَ استمناءً علنياً والأحزابَ السريةَ استمناءً سرياً وأنا حالةٌ تحلُّ في لحظةِ افتراقِ الخيطِ الأبيضِ عن الخيطِ الأسودِ دونما انتظارٍ هاتفاً بلا فخارٍ من يبارزنى ولستُ فارساً يُشق له الغبارُ ولكنه السأمُ والرغبةُ في التبريرِ سُدى بعد أن انقطع الخيطُ الأبيضُ وانفلت الأسودُ منى وخدعنى قوسُ قزحٍ وما كتبتُ مرثيةً للعمرِ الكئيبِ غير وجهى الصاعدِ من بين الأنقاضِ والترائبِ أنشرُ الشرَّ وأمشى في الشوارعِ الموحشةِ مُنشداً نشيداً عدمياً دونما التزامٍ ولا أُنشدُ عزاءً قُزحياً لا يمنحه يودُ البحرِ وأزيزُ وسائلِ المواصلاتِ في ليلِ مصرِ الجديدةِ وشعـرة معاوية لاتريدُ أن تنقطعَ ولا أنتم تنقطعون فكيف لايراودنى البكاءُ حينما ضاعت في زحامِ الفوضى الجميلةِ دون أن يوشوشَ العصفورُ لى بأنها ظلت في سريرىَ طولَ اليومِ حتى المساءِ لا فليس لى أن أقولَ لا وقتَ للبكاءِ وانفلاتة الأشياءِ من يدى تعيدنى إلى انطفاءِ الموعدِ المضروبِ في ساعةٍ لاتأتى في يومٍ لايأتى في شهرٍ لايأتى في سنةٍ لا تأتي في عمرٍ يأتى مذعوراً ليفر كأرنب بَرِيٍّ إلى الأحراشِ الوعرةِ في رعبٍ لايأتى إلا في الفقرةِ الأخيرةِ هكذا قلتُ لها افتحى فاستدارت إلى قوسِ المدينةِ نحو أبنيةٍ ستنهارُ بغتَةً حينما تنقطعُ شعرةُ معاوية بغتةً فلا يتبقى غير أن أكتبَ أهجيةً للعمرِ الكئيبِ موشاة

بحوشىِّ الكلام ومهجور الألفاظِ وسقطِ متاع الشعراءِ الصعاليكِ ومن لفَّ لفهّم وأتأبطَ شرًّاً أصفعُ به وجهَ العالمِ وقفاه بلاافتعالٍ أو مداراةٍ وأستديرُ فأبكى قِلَّةَ حيلتى وضعفى وهوانى على الناسِ جميعاً دون استثناءٍ فلستُ نبياً ولكنها قالت سأنتظرُ على الحافةِ في الساعةِ القرمزيةِ أنبشُ رملَ النسيانِ عن أحجار الذكرى فأنا جائعةٌ وأنتَ شهىٌّ والوقتُ يقطعنى نصفين نصفٌ إلى الماءِ ونصفٌ إلى الصحراءِ ذلك أنك أبٌ لليتيم وزوجٌ للأرملةِ وأخٌ للمهجورةِ ودثارٌ من لا أمَّ له أو دثارَ فانظروا مليًّا تجدونى في حيرةٍ من أمرى والمصائبُ تقعُ كلَّ يومٍ ومصائبُ الغدِ آتيةٌ لاريبَ وكلُّ الناسِ لاهونٍ مع أن البلادَ في اضطرابٍ عظيمٍ ولايوجدُ في الأرضِ إلا الأنينُ الممزوجُ بالعويلِ تلك حالتى الحالَّةُ شارتى الشهيرةُ انظروا ولا تُنظِّروا وحسبكم من الكلامِ الحروف الصامتة دونَ الصائتة إن كنتم تعلمون وطوبى للصامتين فانهم يرثون الأرضَ الخرابَ وأحلامَ الفارسِ القديمِ الباحثِ عن البكارةِ فى زمن الدعارةِ وجسدى خنجرٌ مغروسٌ في خاصرةِ الأرضِ العاهرةِ بلا شكوى غيرِ الآهاتِ الشبقيةِ والوجعِ المحموم ينزُّ صديداً يُنبتُ مالاتشهتون ولستم القتلةَ ولا أنتم المقتولون ولكنكم حالٌ بين الحالين وبين البين فابتهجوا ولاتبتهجوا فأنا أصعد عارياً من الخرائب المصقولةِ ساعةَ النعاسِ صارخاً أيها ....

إن كان في مخلاتك عارٌ جديدٌ فابصقه في وجوهنا في ساعةِ النعاسِ الراكدةِ ولْتطلق علينا كلابَ الحراسةِ إذا ما استخدمنا الحروفَ الصائتةَ دون الصامتةِ فليس عليك من حرجٍ ولا للبحر أن يفكَّ حصارى بالطحالبِ والعفونةِ ليس لي أن أحترمَ الحرمات فخلف كلِّ ثوبٍ فضيحةٌ خفيةٌ تنمو رويداً فعارياً أجيء مثلما وُلدتُ أو يوم أموت فظًّا غليظَ القلب أهذى كما أهوَى ولا أهوى إلى الهاويةِ كما تشتهون فالخيطُ الخيطُ في يدى والموعدُ المضروبُ لايحين الآن أو في القصيدةِ القادمةِ ولن يحين إلا بعد فواتِ الوقتِ أو انقطاعِ الخيطِ أو انقطاعى أو حينما يُنشبُ كُلُّ منكم مخالبه في الآخرِ عيناً دون قناعٍ لأمضى عنكم مُنشداً أنشودتى المباشرةَ متسكعاً في عفونةِ الأزقةِ الكابيةِ ويداىَ في جيبيَّ المثقوبين تعبثانِ باكتشافى المثيرِ أن الأزرقَ قد ضاع منِّى في شوارعِ القاهرةِ القاهرةِ التي لاتفضى إلى البحر الذي لاينتهى وتُفضى إلى القاهرةِ المقهورةِ تحت سنابكِ الخيلِ المملوكيةِ والأجساد تتدلَّى في باب زويلة تؤرجحها الريحُ العابرةُ وصوتى يشق الشوارعَ أعرفكم كلَّكم ومايدور في السرائرِ السريةِ مايختفى خلف كُلِّ ثوبٍ من فضيحةٍ خفيةٍ أعرفكم وأعرفُ أننى سأنكسرُ على نفسى حينما يحينُ حينى فترونني جثةً تتسول السيجارةَ من المارةِ في الطرق المرتبكةِ لتشتعل الشماتةُ والتشفى لكننى لا أتسولُها فقد قالت غداً فلا يأتى سوى موتى كقطةٍ تدهمها عربةٌ عابرةٌ في الليلِ لاتبالى ولا أُبالى حين أصعدُ عارياً صاريةَ الوقتِ تُؤرجحنى الريحُ الدوَّارةُ في الخيطِ الممدودِ يُدلِّينى مشنوقاً أو مخنوقاً حتى أُصبح قابَ قوسين أو يسيلُ الدمعُ على خدى زبداً وأنا ألقطُ قنبلةَ الغازِ الطائرةَ فأقذفها في غِلٍّ صوبَ العسكر قبل أن تسرى لسعةُ النارِ في يدى وأمضى إليهم فأضربهم بعصاىَ فينشقون إلى نصفين فأدخلهم وأنا أصفرُ لحناً همجياً فيُطبقون علىَّ ويرفعوننى على حراب البنادق رايةً مرفرفةً فأُبصر النصبَ امرأةً شهيةً تغمزُ لى فأطيرُ إليها وحين أصلُها أبصرها امرأةً حجريةً تخرجُ لى لسانها المشقوقَ في إزدراءٍ باردٍ فأنزوى في حانةِ القط الأسودِ مقعياً تحت سيقان سكارى نصفِ الليل الذين لفظتهم الشوارعُ والندواتُ ونكدُ الزوجاتِ والأحلامُ المكسورةُ في الزمنِ الكاسر

أهتفُ في القاعِ وحيداً لايصل الصوتَ إليها وأنا أقطر ذُلاً وصديداً دونى البابُ وصيداً وأدُقّ ولا مَنْ

....

.... لكنى أشعل عودَ الكبريت

وأقذفه في قلب العالمِ فتنفجرُ النارُ فلا يفلت أحدٌ أو صرصارٌ وأنا أرفرف فوق لسانِ اللهب العذب أرتلُ آياتِ الخيبةِ والعارِ ووجهى يتقلّبُ بحثاً عن سماءٍ ومدىً سُدىً فأجيئُكم عارياً بلا نُبوّةٍ ولاَ شهادةٍ تَدَّعى مايدَّعى الشعراءُ عادةً أو ما تدَّعون أجيئُكم كرصاصةٍ أو خيانةٍ أو فضيحةٍ أسمِّى الأشياءَ بأسمائها الأولى وأمشى في الأرضِ مرحاً أبعثر اللعنات كالصدقات على الكُلِّ وعلى نفسى بالعدلِ والقسطاسِ وهذا أضعفُ الإيمانِ فلَكم أن تصفونى بالعدميةِ والسوداويةِ أنىً شئتم فلا تهتزُّ شعرةٌ منىِّ فقد خلعتُ عنّى الأسماءَ والصفات لأصبحَ ممنوعاً من الوصفِ والتشبيهِ لأمضى في اتجاهِ البحر رأسياً بلا استئذانٍ دون أن تجفَّ بحارُ القولِ ولكن لن أتكلمُ اليومَ هذا فراقٌ بينى وبينكم وسأنبئكم في القصيدةِ القادمةِ بتأويلِ مالم تستطيعوا عليهِ صبراً فصبراً.

مراوحة

وكـان لى أن أضربَ العصفـورين بالحجرِ الواحدِ أو أكتفى بما في يدى لكننى أطلقتُها جميعاً وجلستُ على سفحِ الزمنِ تحت شمسِ الشتاءِ أُسَلِّى نفسى بالغناء

مرت خيولُ الوقتِ في جسدِى وئيدَاً.
مرت خيولُ الوقت.
وأنا ـ بمنتصفِ الطريقِ المُرِّ ـ منتصبٌ،
وفي جسدِى:
صَهلت خيولُ الصمت.
وأناَ ـ بمنتصفِ اشتعالِ اللونِ ـ منطفئٌ،
وفي جسدِى:
فرَّت خيولُ الموت.

وابتعدت لتتركني وحيداً مُدلًى في حالٍ من المراوحةِ الأليمةِ فلمَ لا أبكى حالى وقد آل للبوارِ لِم لا أستسلمُ للجنـونِ فأسلِمُ جسـدى للشوارعِ والميادين أفاجئُ العابرين بوجهى مُتّشحاً بالانكسارِ المضىِ فإذا ما تعجبَ الأصـدقـاءُ صعدتُ إلىَ قمةِ النَصب وصرختُ لا أيها الناسُ ليست الحُمَّى القـرمـزيةَ ولا السعالَ الديكىَّ ولا الشيزوفرينيا ولا البنيويةَ الوبائيةَ لكنه انتصافُ الليل حين أقولُ للأشياءِ كُوني لا تكونُ وتفلتُ من يدي أنا الذي مرّت خيولُ الوقتِ في جسدي وئيداً فأبقى وحيداً

أعابثُ الواقعَ الراهنَ فأصفع .....على خدِّه الأيسرِ بعد أن أدار الأيمنَ للطائراتِ الحربيةِ الأمريكيةِ ليشعـرَ بمـزيدٍ من الأسى والأسفِ الكسيح وأشُقُّ البحرَ المالحَ بعصاى وأرمى بالوزراءِ وبالشعراءِ وبـالقـادةِ والكُتَّاب ورؤساءِ الأحزاب وأجهزةِ الإعلام وبالتصريحاتِ .... وبالمراسلين الصحفيين والمقـاولين والمستثمرين والمتلقين ومضخماتِ الصوتِ والعرباتِ ومحلات الفولِ والطعميةِ والصفقات وكل المؤسساتِ الاجتماعيةِ دون استثناءٍ والسائرين جنبَ الحائطِ أو على الحبلِ وغير الضالِّين آمين وأضُمَّ عصايَ عليَّ فيلتئمُ البحرُ من غيرِ سوءٍ وأمضى لحالِ سبيلى أُدندنُ لحناً هدَّاماً في امتداحِ الخرابِ الجميل

لك المجدُ.
فأنتَ الأزرقُ المكنونُ في الأفقِ المباغت،
عند قوسِ البحر، يتّقد.
وأنتَ المُهرُ يعدو راكضاً،
عند انبلاجِ الفجرِ،
برياً،
فيورقُ في المدى الوعدُ.
....
لك المجدُ.

وأحسبُ ما تبقَّى من نقودٍ في جيبيَ المثقوبِ لا تكفي تذكرةَ الأتوبيس أو المترو بضعُ مليماتٍ ممنوعةٍ من الصرفِ فأمضى يُسلِمُني شارعٌ إلى شارعٍ متوجاً بالجنونِ والعربات المارقة تُكسِّرُ كُلَّ الشارات وتكسرُ قلبي فوق الأسفلتِ اللامع فتحملُه نداءاتُ باعةِ جرائدِ الغدِ الذي لن يجيءَ عالياً مرفرفاً فيُخـرجُ اللسانَ لي بلا ضغينةٍ ويمضي في اتجاهِ الغربِ يمضي بلا ضغينةٍ وأمضى بالخواءِ العذبِ في موضعِ القلبِ الهُويني تلك عادتي اللعينةُ منذ فرت ساحراتُ الليلِ عنيٍّ دون وعدٍ في اتجاهِ الغربِ دون أن تبوحَ لي بما يُتوِّجُني سيدَ الرذائلِ كُلِّها وخاصةً إثارةِ الرعبِ وانتهاكِ المُحرَّماتِ والشبقِ المسعورِ أيتها الساحراتُ اللئيماتُ ما آيتي قُلنَ آيتُك ألاَّ تكلمَ الناسَ ثلاثةَ أيامٍ إلاَّ رمزاً يستعصي على اللبيبِ قُلت وغير اللبيب قُلن لا شأن لك قلتُ شأني قلن لا دخلَ لك قلت دخلي فلملمن أشياءهن القليلة وهرولنَ دون أن يُكملن فنجانَ الينسونِ وخيبتي تتعلقُ بأذيالهنَّ الطويلةَ وقلن لي الصمتُ كالسيفِ إن تقطعه قطعك فالويلُ لك الويلُ لك وها أنا يا سادتي الكرامُ مطروحٌ دون أن يبينَ لي صاحبٌ أو خليلٌ تنهشني الغربانُ بلا سوءٍ في قارعةِ الطريقِ فهلِ أدلكم على شجرةِ الخلدِ ومُلكٍ لا يَبلَى أم أقطفُ وردةَ الماء الجميلةَ وأُسميها باسمي فتستحيلُ قنبلةً فأقذفها مغمضَ العينينِ فتسقط في موضعِ القلب ولا تنفجرُ باسمِ اللهِ مُرسيها فأنفجرُ في الرقصِ عارياً بليغاً وسطَ جوقةٍ من الكلابِ الضالَّةِ والقططِ النافقةِ وأُفقٍ من هوام الليلِ لا ليست الحُمى القـرمزيةَ ولا السعالَ الديكيَّ ولا لكنه الخواءُ العذبُ حين تهربُ

الأشياءُ من يدي ولا تكونُ فاغفري لي ليسَ من حرجٍ عليَّ إذا اعتصمتُ بقيمةِ الوقتِ الخئونِ من المياهِ الظافرةِ وانطلقتُ في الرثاءِ

يا ليتني حجرُ .
تخطو الفصولُ على جسمي ،
وتنحدرُ.
وأنا اشتباهٌ ،
حالةٌ مكنونةٌ ،
بين الحريقةِ والرمادِ ،
وبين صرخاتِ الولادةِ والحداد .
وأنا اشتعالُ مرجاً ،
ينمو على جسمي التَّحولُ ،
ثم ينكسرُ .
ياليتني حجرُ .

هكـذا قلتُ فانـطلقت جوقتي تهتفُ لي في مظاهـرةٍ صاخبةٍ شقَّت قلبَ الليلِ عن المكتوبِ والقضاءِ فاختارتني سيدَ الوقت والبكاءِ دون أن أضربَ العصفورين بالحجر الواحدِ أو أكتفي بما في يدي فيالخيبتي وعاري أضاعوني وأيَّ فتىً أضاعوا فضاعت عن عيوني بصيرةُ القلبِ وانحناءةُ قوسِ قزحٍ أضاعوني فلا نامت أعينُ الجبناءِ الخبثاءِ ولا نامت عيني عن الصهيلِ الضائعِ مِني في الأزقةِ المكتومةِ وطَرْقات منتصف الليلِ على بابٍ في الدور الرابعِ يتخلله الضوءُ النائمُ والوجهُ العسليُّ الناعسُ كيفَ استلبَ الـزمنُ القُـزحيُّ لحظةَ اصـطدامِ الجسدين عاريين وانفجار القُرى والحواريَ وسورةِ النساءِ والقبائلِ البعيدةِ والبكارةِ وانتظارِ ألفِ عامٍ شبقيٍّ في جسدٍ يرتدي البنطلونَ أحياناً ويمشي في الأسواقِ مرحاً كيفَ لا أخرجُ على الناسِ إذن شاهراً وجهي مُتشحاً بالشرورِ المضيئةِ كيف وقد انفضَّت عنيِّ جوقتي وخابت حيلتي وما عادَ لي أن أقطفَ وردةَ الماءِ الجميلةَ أو أُسمي الصحوَ باسم حبيبتي الناعسةِ ما عادَ لي فلا مجالَ للنسيانِ ها أنا واقفٌ في حلقِ الوقتِ منعقداً من أجلِ قُبلةٍ برتقاليةٍ لن تجيءَ حالةٌ مكنونةٌ بين الحريقةِ والبكاءِ وبين صرخاتِ الولادةِ والعزاءِ وساحرات الليلِ قد فررن مِنيِّ ولكني قطعتُ الصمتَ فانكسرتُ كسرتين كِسرةً صخرةً وكسرةً فضاءً فامنحيني تاجيَ المَجدولَ من شوكٍ خريفيٍّ من قبلِ أن يصيحَ الديكُ ثالثةً فرابعةً فتاسعةً سُدى وآيتي اللعينةُ ألاَّ أُكلِّمَ الناسَ ستةَ أيامٍ إلا رمزاً وأستريح في اليومِ السابعِ فأمنحه لكم وفيه تتعبون فمن لي بالأزرقِ المكنونِ في الأفقِ المباغتِ عند قوسِ البحرِ ينتحرُ فلا أبقَى سيداً وحيداً يحادثُ الخلاءُ وانتظار طرقةِ نصفِ الليلِ التي فرت بلا ذاكرةٍ كموجةٍ من أزرق سماويٍّ أو كساحراتِ الليلِ أو كأي شيءٍ حين يمضي بلا وداعٍ أو دموعٍ فكيف لا أُسلِمُ نفسي للشوارعِ والميادين أفاجئُ العابرينَ بي فيعبرونني عدْواً بلا التفاتٍ فلاَ أستعيدُ رثَائي الذاتيَّ ولا يسعفُني الوقتُ للغناءِ البنَّاءِ أو الهدَّامِ ولكني ألعنُ الزمنَ بأسلوبٍ نثريٍّ لا يليقُ بالمقامِ وأمضي في طريقي دونما أسفٍ على نفسي الأمارةِ بالسوءِ رافعاً خراقتي خرقتي وعلامتي فهل أدلُّكم على شجرةِ الجنونِ اتبعوني أنا السيدُ الوحيدُ والأحدُ الشريدُ في الأرضِ التي ما وعدَ اللهُ بها أحداً اتبعوني ولا تسألوني فالصمتُ

كالسيفِ والصبرُ مفتاحُ الفرجِ الآجلِ قبلَ العَاجلِ والكلمةُ موتٌ فاحذروا ثلاثاً ولا تلومُنَّ إلا أنفسَكُم فلي دونكم أهلون لا مستودعَ السرِّذائعٌ لديهم ولا هم يشُون بي لمباحثِ أمن الدولةِ فوداعاً دون دموع حتى يوم يتسعُ لأوجاعي أو تتسعون فيه للحظةِ التنوير القادمةِ على جثتي المتخثرة فلا بأسَ أن أكونَ عبرةً لمن لا يعتبرُ أو شوكةً سامةً تنبتُ في لحظةِ القذفِ فينكسرُ العالمُ وينتابني الفرحُ دون مبررٍ بعد أن رأيتُ تحتَ الشمس أن السعيَ ليس للخفيفِ والحربَ ليست للقويِّ والخبزُ ليس للحكيمِ ولا الغِنى للفهيمِ ولا النعمةَ للعارفِ لأنه الوقتُ والعَرَضُ وانتفاضتي الصارخةُ في وجهِ الصمتِ المصقولِ ألا هُبيِّ بصَحنكِ فاصبحينا يا ابنةَ القومِ اللئامِ ولا تلوميني ولوميني إذا صعَّرتُ خدِّي أو نسيتُ فلم أسلكْ مسلكَ السوقةِ ونسيتُ نفسي ودمي الذي يسيحُ في الشوارعِ منسياً فكيف أستلبَ الزمنُ القُزحيُّ الرعشةَ الأولى للَّمسةِ الأولى وانحناءَةَ العينين قبل الانفجار كيف لا يصبحُ الصمتُ كالسيفِ ويصبحُ موجاتٍ من الأصداء والأصواتِ الموغلةِ كيف تفقد اليدانِ الذاكرةَ والمحبةُ قويةٌ كالموتِ أو قاسيةٌ كالهاويةِ فاتئذي اليوم ليس لي وأنا أقضمه ساعةً فساعة حتى يحينَ مالا يحينُ ها أنا منتظرٌ ها أنا منتظرٌ صامدٌ أبداً يتوجني الجنونُ وتاجي المجدولُ من شوكٍ خريفيٍّ بلا جدوي فإن لم تعرفي فاخرجي على أثري تجديني معتصماً بقمةِ الوقتِ الخئونِ من المياهِ الطافرةِ ولا أتفرقُ بدداً فاعتصمي بي إلى أن أُنهي ما بدأتُ فلا يخونني الأزرقُ السماويُّ في اللحظةِ الفاصلةِ بين وقتين عصيبين فألُمُّ أشلائي الشتيتةَ وأصعدُ النصبَ في صمتٍ والناسُ نيامٌ فإذا ماتوا انتبهوا على وجهي المكسور كسرتين كسرةٌ مُرَّةٌ وكسرةٌ كما سماءٍ كسيرةٍ كسيرةٍ فيعودون إلى الموتِ وئيداً فاغفري لي ليسَ من حرجٍ عليَّ ولا جُناحٌ إن أتاني الوجهُ العسليُّ فاستسلمتُ للنسيانِ والذكرى بلا حُمَّى ولم أسمع صياحَ الديكِ ثالثةً ووافاني النعاسُ بلا دليلٍ فاغفري لي واكتمي عني أني

فالتٌ من حَبْليَ المعقودِ ،
لا أبغي السلامة .
موصدٌ وجهي بوجه الوقتِ ،
محكومٌ بشاراتِ الندامة .
عارياً أمضي إلى حَتْفِي ،
جريئاً ،
ضاحكاً ،
عند التقاءِ البحرِ بالمُهرِ الحَرونِ .
فابعدوا عني ،
فإني فالت من حبليَ المعقودِ ،
أنتظرُ القيامة .

مرحاً دون مناسبةٍ أمضى متوهجاً بالغموض الغريب عابثاً بالمحرمات التي تطولها يدي في سَوْرةِ الملل اللئيم تلك عادتي في ليالي الشتاءِ حين تمطرُ السماءُ سُمّاً ومطراً ومرارةً فينفطرُ القلبُ انفطاراً فأمضي في الشوارع الخاليةِ أراودُ الأشجارَ الندية عن نفسِها والأسفلتُ لامعٌ صقيلٌ أُوشوشُ الأعشابَ بما لم يخطر في البالِ فتُوشوِشُني بما خطرَ في البالِ وأمضي لحالِ سبيلي فيا أيها الأوغادُ لستم قُضاتي ولستُ غير زنيمٍ فاتئدوا اليوم الذي لا يعودُ مضى كسيراً كسيرتي الشهيرةِ ولكني باقٍ أعوي في وادٍ غير ذي زرع متوهجاً بالغموضِ الغريب تارةً فما لَلأرضِ تستلقي وتعطيني ظهرها المجلودَ بالسياطِ ما لَلفجيعة طائرٌ يحلقُ ولا يحُطُّ مالي أنا وقد دنت دينُونتي دون انتباهٍ فانظروا يا عابري الطريق هل مرحٌ مُريبٌ كمرحى العابرِ أم ظِلٌّ على وجهي يموجُ ولا ينجلي حين تهربُ الفئرانُ من السفينةِ الغارقةِ رويدك أيها القلبُ الحرامُ لماذا تهربُ الثيرانُ الوحشيةُ من القصيدةِ الأخيرةِ وتجتاحُ الشوارعَ بغتةً دون انتباهٍ لماذا وأنا مرحٌ دون مناسبةٍ أو صرخٌ في البريَّةِ يا قوم قد زهقَ الحقُّ وجاءَ الباطلُ إن الباطلَ كان فعولاً وأنا لستُ الفاعلَ دون ندم أو تذكار. ذهبيٌّ أو فضيٌّ دون ذريعةٍ ما لستُ الفاعلَ وأُشهدُكم ها هي الزرقةُ محاصَرةٌ بغابةٍ من المآذنِ المسنونةِ الضارعةِ فلمن أشكو والمالُ مالُ اللّهِ والبيتُ بيتُ اللّهِ فتبرعوا من مالِ اللّهِ لبيتِ اللّهِ فلستم سوى حشراتٍ بلهاءَ والسماءُ مبقورةٌ في مدينةٍ بلا مساءٍ بلا مساءٍ هي الظهيرةُ والظهيرةُ والترابُ والصراخُ والعفونةُ الملساءُ والبنوكُ والظهيرةُ ولا أحدٌ لا أحدٌ ولا ينتابني الغناءُ ولا الرثاءُ موعدٌ مخاتلٌ وساعةٌ لا تسعُني وسعيٌ سدىً ولا وقتَ لشيءٍ فابتهجوا فهو وقتُ الخيانةِ السرقةِ والمؤامرةِ والتسلق والكذب والكلامِ الكلام ووقتي حين تنبضُ في القلب فقاقيع من الرملِ وأشواكِ التعب فاتركوني وشأني بلا شارةٍ كي أُنقِّرَ في قُبَّةِ الوقتِ وأجلو الذاكرةَ كم الساعةُ الآن قلتُ اتركوني فوردةُ الرمادِ تطفو على الماءِ المناسب فينكسرُ النعاسُ واحتمالُ أي شيءٍ آسناً أمضي وكلُّ الظَّن إثمٌ وحورياتُ الليلِ لا تواتيني للمرةِ الأخيرةَ فلا تتركوني أشعثَ كالسيفِ مالي حيلةٌ غير لقطِ الحصا والخط في التراب فأخطَ وأمحو الخط ثم أخطه خطّاً جديداً فيهربُ مني الكلامُ والمخاطبةُ إلا فرجةٌ ضيقةٌ ضيقةٌ فأنفذُ منها بغتةً

ولا أُسمي البحرَ قُبَّرةً ،
فيفلت من يدِي النسيان .
ولا أُراودُ الأرضَ اللعينةَ ،
أو أستجيبُ لها ،
فلا يخطو على جسدي الزمان .

ها أنا حجرٌ ،
في مفرقِ الوقتِ ، مرميٌّ ،
أُعابث الأشياءَ واللقطاءَ ،
محتدمٌ ومفلُولٌ ،
وشارتي الشهيرةُ: خرقةُ الصعلوكِ ،
أُشهرها ـ برغمِ الأنفِ ـ باليةً وعاليةً ،
بلا إذعان.
فدوني : البحرُ قبرةٌ ،
تراودني ، فأعدو خلفها ، في مفرقِ الوقتِ ،
شريداً ، دون تذكارٍ ،
فيسكن جسمي النسيان .

تأتيني أمواجُ الصراخِ المارقةُ من العهودِ القديمةِ فأفتح لها حضني الوارفَ وأُهدهدُها إلى أن تنامَ هادئةً ولا أنامُ فاتركوني ساعةً يا أيها الأوغادُ حتى أفضَّ اشتباكَ المآذنِ التي توصدُ الأفقَ دوني غابة من بخورٍ وطلاسم وعفاريت وأنبياء اتركوني ساعةً أو لا تتركوني فإني مارقٌ منكم وأنتم نائمون إلى منفاي يمنحني انديَاحاً غامضاً أو يمنحني طمأنينةً أبيةً فكيف تهربُ الثيران منُ القصيدةِ ولا يدركني التعبُ واللعنةُ الرماديةُ من يدركني فيأتيني بالجنياتِ يراودنني عما لا أعلمُ فأمضي مأخوذاً في أذيالهن أنا من شبعت عينُه من النظر وأذنُه من السمعِ وقلبُه من الانكسارِ الدَوْريِّ على حواف النساءِ المسنونةِ أمضي مسلوباً أتوقعُ الضربةَ القاصمةَ القادمةَ فلا تأتي حتى يدركني اليأسُ ولا أدركه وحين يدركني الكلامُ أدركُه فيدركني النسيانُ فأنسى لكني أمضي والأقدامُ تسوخُ فيا أيتها الجنياتُ الذهبياتُ لقد أدركني النسيانُ وما أدرككُن فقلن بأيةِ آصرةٍ مشدودٌ للتيه فأنتن جوابي الضائعُ أو أنتن جواديِ الجامحُ مني فتمهلن قليلاً لأُلملمَ أشلائي شِلْواً شلواً فأقص عليكن أحسنَ القصصِ التي لا أعرفُها فتمهلن الهوينَى حتى تأتيني أمواجُ الرمادِ عن امرأةٍ لم تخطر في القلب مرةً واحدةً ولم تقف ساكنةً حافيةً على الرمل الناريِّ ساعةً أو بعض ساعةٍ بلا شهيقٍ أو زفيرٍ ليست امرأتي ولا حلمي المراوغَ لكنها فكرةٌ تغري بالنعاسِ وبانكسارِ السوسنِ السري وانكساري الدَّوريِّ حيناً بعد حينٍ إلى أن تنفتحَ في الأفق ثغرةٌ كثقب إبرةٍ فأنفذُ منه بلا سوءٍ متـوهجـاً بالغمـوض الغـريب وشارتي الشهيرةُ خرقةُ الصعلوكِ الآبق أُشهرُها عاليةً باليةً فتعرفوني فتفسحوا الطريقَ لي راغمين فأنسَلُّ مُرفرفاً خفاقاً فلا تعرفوني فأرفعُ عقيرتي بالصياحِ فلا تسمعوني فلا أُبالي ولكنكم حين تقررونِ القيامَ بالمهمةِ الزوجيةِ تعثَرون بِي حجراً في مفرق الوقتِ فتنكفئون فينتابني الفرحُ الفادحُ فهل لي أن أُسميكم أم لا أُسمي نفسي سِكَّةً للسالكين أم أَترجَّلُ عن صهوةِ الفرسِ وأُلقي مرثيةً غير عصماء في بكاءِ الأطلالِ يقول مطلُعها

غاض الرثاء ،
لا دمعةٌ تجري ،
ولا أجري وراء الطائر الوهميِّ ،

أحسبه قطاةً ، أو غزالاً ، ربما ، موجاً بلا أصداء .
عارٍ من الأزلام والأوهامِ ،
متكىءُ على ريحِ المراوحةِ الرحيمةِ ،
وانتظار يائس في فاصلِ الوقتِ العصيب
لمن يجيءُ ولا يجيء مع البكاء .
عارٍ ، كما في الموتِ ، حراً ، مطلقاً ،
أستنفدُ الزمنَ اللعينَ بلعبةٍ ، أو صرخةٍ ،
أو جملةٍ مائيةٍ ، دون انتهاء .
هي سَوْرتي ،
لا تقبلُ التشبيهَ والتأويلَ ،
واحدةٌ ، شرودٌ ،
مثلما حجر على خط السماء .
فاتركوني ساعةً ،
حتى أُعِدَّ رثائي الطَّلَليَّ ، أو
لا تتركوني ،
بعدما برحَ الخفاء .

فلا يجدي البكاءُ على اللبن المراقِ والعصافير الفارة من يدي عند الظهيرةِ إلى مدىً من الشراكِ المخادعةِ التي تشبهُ الشعرَ الحداثيَّ وما هي به ولا تشبه شيئاً بل تشبهني شكلا لا مضمونا فهل هناك علاقةٌ ما فأمشي وئيداً على صفحةِ الماءِ أصفرُ لحناً لم أسمعه إلى أن أبلغَ الحركةَ الرابعة ....
....
.... فكان لي أن ألقطَ الحصا وأقذفه فيصيرُ نجوماً وغيوماً لكني كنت حزيناً مهموماً فآثرتُ الرحيلَ إلى الجهةِ المقابلةِ إلى أن يئونَ الأوانُ ولكنه لا يئونُ فلبستُ الخرقةَ وحسوتَ على رأسي الرمادَ وعلى وجهي السوادَ وسعيت في الأسواقِ مثل السيفِ فرداً فاسمعوني أنا الذي سئمتْ أذني من السمع فلا أقولُ ما تقولون ولا أنتم قائلُون ما أقولُ وبيننا هاويةٌ لا أصفها فلا تقربوها فتكونوا من الخاسرين ولا تقربوني فأكون ولا أكون وتداً في حقلٍ أو سبباً في قصيدةٍ ملتزمةٍ مداهنةٍ لطيورٍ سوداءَ تحطُّ على أشجارٍ جرداءَ فتعوي عواءً مُراً في لحظة القيلولةِ ولا ظلَّ غير الرملِ لا لونَ غير المللِ اللئيم والتماعة الأشياءِ لحظةً لتنطفي إلى ليلٍ كموجِ البحر أرخى سُدوله بلا التياعَ لا انقطاع لا وداعَ لا وداع سنلتقي قريباً حين تأتي الساحرات مرة أخرى فأمضي خلفهن لا أُفلتهن إلى أن يبلغن بي سدرةَ المنتهى غايتي الغريبة قبلتي المريبة فلا يأخذني النعاسُ والنسيانُ السهلُ على سُلَّم المساءِ أسيراً كسيراً كسوسنةٍ بلا سينينْ أو سلحفاةٍ بلا رأسٍ سبيلي

سالـكٌ لا مستحيلٌ واستـدارةُ ساعَتي تسعى فتستلبُ السؤالَ بلا سؤالٍ ثم تسعى تستديرُ وتَستديرُ فأستغيثُ بساحراتي ليس يسمعن استغاثاتي فأسحبُ سيفيَ المكسورَ أصرخُ في السياقِ سُدىً مسعايَ سُدى فيسرقني النعاسُ والنسيانُ على سلم المساءِ أسيراً كسيراً فأنام أنامُ ساعت سيرتي وفسدت سُمعتي وما بلغتُ مالا عينٌ من قبل رأت أو أُذنٌ سمعت أو خطَرَ على قلب بشرٍ فماذا أتكلمُ اليومُ ولمن أشكو ضعفي والشكوى همٌّ بالليل ومذَلةٌ بالنهارِ وزائرتي كأن بها حياء فَليس تزورُ إلا في الظلام لا ينجَلي بصبحٍ صبوحٍ فلا تسألوني إن رأيتموني مرحاً دون مناسبةٍ أمضي متوهجاً بالغموضِ الغريب عابثاً بالمحرماتِ التي تطولُها يدي ولا تطولُها ففي كثرةِ السؤالِ كثرةُ الغَمِّ دعوني فقد رميتُ الإجاباَت في الطريقِ ولا أُفتشُ عن إجاباتٍ جديدةٍ ففي اكتمالِ الإجاباتِ اكتمالُ الجهلِ والذي يزيدُ سؤالاً يزيدُ حزناً فدَعوني ووداعاً حتى يومٍ قادمٍ في أسبوعٍ قادمٍ في شهرٍ قادمٍ في سنةٍ قادمةٍ في القصيدةِ القادمة.

القاهرة

اشـراقات رفعـت سـلام

بداية قراءة نقدية

ادوار الخراط

سوف أعتبر إشراقات رفعت سلام، شأن الإشراقات الحقيقية، بمثابة ما هو أدخل في باب الاقتحامات، والمغامرات، والتحديات.

فهذا النوع من الكتابة هو إقدام على تأسيس للكتابة، أعتقد أن تجربة واحدة ـ في هذا السياق ـ قد لا تكون قادرة، وحدها، على أن تعطي كل الأبعاد المتوقعة والممكنة من مثل هذا النوع من الكتابة.

ومع التأكيد، مرة أخرى وأخرى، على البديهية التي أصبحت الآن مبتذلة من فرط وضوحها وكأنها ضربة لازب أن نقولها ونعيدها حتى الملل، دفعاً لمظنة كأنها بدورها ضربة لازب أن تثور، وأعني ـ كما هو ظاهر ـ أن لا فصل ممكناً بين الشكل والمضمون في العمل الفني، وأنهما متداغمان ومتفاعلان، ولا وجود أبداً لأيهما دون الآخر، إلى آخر هذا الكلام الذي أخشى أنه قد غدا الآن رثا، على الرغم من صحته، ومع ذلك كله، سوف أبدأ بأن أقترح بضع تصورات، وبضع تأملات، حول الشكل في هذه القصيدة.

وإذن، فقد سلمت ـ بداءة ـ بأنها قصيدة، لأن ذلك ليس من السهل التسليم به في بعض الأوساط، وحتى بين المجددين والمغامرين بأعناقهم في شوط التجديد الشعري.

وزعمي، أساسا، أن هذا النوع من العمل قصيدة، وأنه شعر صراح خالص، وأنه ليس بقصيدة نثر، مثلاً، كما يجري الاصطلاح، وليس أيضاً بنثر شعري، كما يمكن ـ على سبيل الإفتراض ـ أن يقال.

وهذا الزعم يتأسس عندي على اقتراح في تصور الشعر، يقف في مواجهة التصور السائد، أو الشائع. ومن حيث الشكل ـ مرة أخرى ـ فإن هذا التصور مع أنه يُسلِّم بضرورة نسق موسيقي أو إيقاعي، في العمل الشعري، إلا أنه يحرر هذا النسق من كل القوانين المسبقة الوضع، والمستخلصة

من جانب معين من تراث سابق وسائد، والمحددة بهذا الجانب من التراث، بل يذهب إلى أن يحرره، حتى، من مواضعات أو مصطلحات التراث الحديث، فيما تسمى بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي.

هذا التصور إذن لا يجد الشعر العربي الحقيقي فيما سمى بديوان العرب، بل يجده على هامش هذا الديوان بالتحديد. وبالإضافة إلى شعراء العرب المتمردين، والصعاليك، والمارقين ـ وهم أسلاف هذا الشاعر ـ الذين طوعوا النسق التفعيلي الخليلي، فإن هذا الهامش يتضمن ما أراه الأشعر، والأعظم، والأبقى في التراث العربي ـ بل الانساني ـ الحي، من قبيل آثار النفري، وابن عربي، والحلاج في خارج الشعر التفعيلي الموزون المقفى، أيضاً. هذا التصور يرى ان تلك الآثار ونحوها، على قلّتها وتفردها، هي حقاً شعرنا، حيث تنصهر الرؤية في لغة تتجاوز اللغة، وفي إيقاع داخلي له قوانينه التي لفرط رهافتها تكاد تكون سرية، ولكنها قائمة، وهي دائماً مفترعة افتراعاً، ودائماً لها حرية أن تسنّ قانونها وفق إلهام متجدد أبداً.

فإذا تأملنا قليلاً في إشراقات رفعت سلام، من حيث الصياغة الشكلية، فأول ما يبد هنا، كما هو واضح، أشياء منها التقسيم إلى أربع حركات، يسميها الشاعر مراودة، ومراوغة، ومراوحة، ومكابدة، ومنها التنوع في الإيقاع الموسيقي بين حرية الإيقاع في مقاطع متصلة طويلة، ثم تنقيط هذه الحرية بقطع قصار تلتزم نسقاً تفعيلياً معيناً، ومنها اعتماد ما أسميه المحارفة، أو الإصاتة، حيث تتكرر حروف معينة، متواترة، متلاحقة، أو إن شئت هي أصوات معينة تتردد في ترنان كأنه مقصود وكأنه عفوي في وقت معاً، ومنها على الأخص حروف الشين والصاد والسين، وهكذا..

فإذا كانت هذه السمات الشكلية خاصة بهذه القصيدة، أو تكاد، فإن في القصيدة سمات شكلية أخرى هي رصيد مشترك في شعر الحداثة المصري، أو ما سمى بشعر السبعينيات الحداثى، منها على الأخص سيادة المجاز المفتوح، أو مجاز الجسر المكسور، حيث العلاقة بين طرفي المجاز واسعة ومركبة، وليست من قبيل الاستعارة المباشرة التي نجد فيها الرجل أسداً، أو المرأة تعض على العناب بالبرد، ومنها كذلك امتزاج الرث واليومي والسوقي مع السامي والشاعري والنبيل، حيث كل شيء هنا موضع للشعر، بما في ذلك سقط المتاع، تتخلله روح الشعر السحرية، فتذوب الفوارق بين طبقات الكلام، فليس فيها الرصين ولا الركيك بطبعه وخلقته أما كسر حاجز التفعيلة، فليست لي حاجة إلى أن أشير إليه.

على أنني ـ في خلال عرض سريع لهذه الخصائص الشكلية ـ لن أستطيع، بالطبع، إلا أن أتطرق إلى خصائص مضمونية مرتبطة بها ومتفاعلة معها.

وليس التقسيم الرباعي للعمل الفني جديداً بصفة خاصة، بل لعل التربيع من الحيل التقنية الأثيرة في أنواع شتى من العمل الفني. ولكن الجديد هنا، ربما، هو أن اختيار هذا الشكل الرباعي، أو بعبارة أخرى: وضع القصيدة داخل أضلاع مربع لا بد بطبيعتها الشكلية نفسها أن تكون حادة ومحدِّدة، بل لا بد أن تكون قاطعة وهندسية أيضاً، شأن كل المربعات، هذا الاختيار يدخل في تفاعل جدلي مستمر مع الطبيعة الانثيالية للشعر نفسه، مع التدفق الذي يتأبى على التحديد وعلى الهندسة، مع الاسترسال الذي يكاد يقارب إجراء نوع من التداعي الحر المنساب الماضي على وجهه دون تلبث، فكأن ثمة دوامات متموجة ومتدافعة تتقلب داخل هذه الأضلاع الأربعة للعمل، فلعل ذلك من

أسباب هذا القلق، وهذا التوتر الذي تشيعه القصيدة للوهلة الأولى عند المتلقي. والسؤال الضروري هنا هو مدى التوفيق الذي تحققه القصيدة في إطار هذا الجدل، أو هذا التفاعل، بين التقسيم الرباعي الخارجي - إن صح التعبير - وبين تقدم الشعر في مساراته تلك المتقلبة المترجرجة المنبثقة من بؤر متعددة تعدداً يكاد يستعصي على الإحصاء.

فلعلني قد لاحظت أن حركة القصيدة، في كليتها، إنما تمضي بدءاً من نوع من الاستسرار إلى نوع من المجاهرة، أي من منطقة داخلية أساساً، بل لا تعوزها نغمات كامنة من الرومانسية، في مقطع «مراودة»، إلى منطقة علنية وخارجية أساساً، تبدأ واضحة وقوية في مقطع «مراوغة» وتعلو وتصطخب حتى المقطع الأخير.

أما في تقديري، فإن المقطع الوحيد الذي أراه مؤهلاً لعنوانه، هو «مراودة»، بما توحي به المراودة من الحومان حول الغواية، والتلمس، وما تتشح به أساساً من صيغة النجوى، وما يقترب من الخطاب الملتاع.

أما سائر المقاطع فكلها، على السواء في ظني، مراوغة ومراوحة ومكابدة، في الوقت نفسه، على غير امتثال لحدود العنوانات ولا لحدود المربعات.

في مقطع «مراودة» خطاب حار، مفاجىء دون تمهيد، إلى كيان أنثوي، خطاب يضعنا على الفور في قلب التقمص أو التوحد الحواري مع الشاعر - وهي سمة رومانسية لا شك فيها - وفي قلب زمن مضارع قائم وماثل يتخلق فوراً بافتتاح القصيدة: «ها أنتِ»، لكي يسلمنا، على الفور أيضاً، إلى الالتباس، أو إن شئت الغموض أو تعدد الدلالات بعبارة أبسط، إذ تحيط بنا من كل جانب دلالات الذاكرة والنسيان، والموج - أو البحر أو الماء، والطيور أو العصافير، ولكن أساساً دلالة متكررة ماتنى تأتي في طول القصيدة وعبرها: القتل والجثة والحتف. وهناك طبعاً نغمات الوقت أو الزمن، والمدى أو الفضاء، بالإضافة إلى الألوان المتكررة، وبصفة أخص الأزرق، والعسلي، والقزحي. وهكذا نجد أنفسنا، بمجرد أن ندخل إلى القصيدة، في غابة متشابكة من الدلالات.

ولا سبيل إلى أن تجد طريقك في هذه الغابة إلا بأن تفترض خريطة للتأويل، مهما بلغ من تبسيطتها. فهل تدلنا تلك الحركة الدافعة للقصيدة - التي أشرت إليها من قبل - أي الحركة من الباطن المستسر، بما فيه من أصداء رومانسية، إلى واقع خارجي يراه الشاعر مدانا وبشعاً، بل يراه أيضاً بعين ساخرة لاذعة المرارة، هل تدلنا تلك الخريطة على مسار للتأويل، مشروع بقدر ما تكون مثل هذه المسارات مشروعة في الشعر الحداثي الذي هو بطبيعته، وبميزته، ملتبس أي قابل لأكثر من تأويل؟ وما دلالة القتل الإعتيادي، ثم نفي القتل في آن؟

الإيجاب الكامل: أنت قاتلتي الإعتيادية وأنا قتيلك العادي

ثم النفي الكامل: لم تكن قاتلتي ولا كنت القتيل

ثم التركيب بالايجاب وبالنفي المقابل له: أنت قاتلتي، ولست أنا القتيل

وإذا وضعنا هذا النوع من القران المتكرر بين القتل والموت والحتف، وبين الذاكرة والنسيان من ناحية، وبينهما جميعاً وبين البحر والموج والماء من ناحية أخرى، فهل يصح لنا أن نرى دلالة البحر على خضم الواقع الاجتماعي والباطني معاً، وعلى مواجهة - هي مكابدة - أمام فعل العدوان المستمر الذي يقترفه هذا الواقع على الذات، ومقاومة الذات، التي تكتسب لنفسها ميزة جماعية في جانب منها على الأقل، مقاومة هذه الذات إذن ووقوفها، قتيلة وغير قتيلة في آن، مستهدفة دائماً وقائمة أبداً من بين أمواج القتل؟

ما يعن لي، ويفاجئني قليلاً، أن القصيدة كلها تقريباً - أي بالتحديد فيما عدا المقطع الأول - تتلبس روح الإدانة والسخرية والتمرد والتمزق الغاضب وما شئت من معان في هذا السياق، إلا المقطع الأول بالتحديد كما قلت، حيث تسري روح أخرى من الحومان على أسى رومانسي أو نكهة على الأقل لهذا الأسى، وحيث يشيع نوع من الاحترام - غريب على سائر القصيدة - في الخطاب الموجه إلى هذا الكيان الأنثوي، الذي وإن كان لنا الحق في أن ننسبه إلى المرأة أو الحبيبة أو الرفيقة، فإن لنا الحق أيضاً في أن ننسبه إلى شيء أكبر وأغمض وأعصى على التأويل، وإن كان لا شك في حسنا بوجوده.

ومنذ أن يأتي مقطع «مراوغة»، يأتينا الخطاب موجهاً لنا جميعاً هذه المرة، وبنغمة في تقريريتها المباشرة تحد واضح للشاعرية، ليس في مضمون الخطاب مباشرة وحده: هاأنذا . . . . أو ماتدَّعون، بل في صياغة هذا المضمون نفسه، بلا أدنى محاولة للتمسح بالتقاليد الشعرية المكرسة، قديمها وحديثها، في الموزون المقفى أو في القصيد النثري الذي يترهف ويتجمل ويميس بين الاستعارات والكلمات المنتقاة. هنا الشاعر لا يلجأ إلى مثل هذا العمل، بل يواجهنا بتقريرية مباشرة وتحد للشاعرية، يؤكد - كما قلت - تأسيساً لاقتراح جديد أو لنوع جديد من الشاعرية. والشاعر لا يتردد في أن يقول لنا: وأنتم القتلة . . . . وإن كان لم ينكر، منذ قليل، أنه أيضاً قد شاركنا في القتل فهو قاتل وقتيل، وشاهد وشهيد، لكن سعيه الصارم إنما في اتجاه إقرار نوع من البراءة الأولية، نوع من التعرية الذي ما ينى يكررها حتى صلب الأشياء، لأنه يُسمي الأشياء بأسمائها الأولى. فهل تأسيس هذا النوع من العمل الشعري هو سعي إلى إزاحة أستار كثيفة من الأسماء الزائفة، أو الأسماء التالية، أو الأسماء المصنوعة، بحثاً عن الأسماء البدائية الأولى؟ فلا نبوءة ولا رسالة مقدسة عنده. وهو عندئذ يلعب اللعبة الأثيرة عند شعراء الحداثة السبعينيين، حتى وإن كانت قواعد اللعب عنده جديدة، أقصد لعبة الشعر عن الشعر، أو بعبارة ممكنة، لعبة قلب الداخل ليصبح هو الخارج، فلا يعود الداخل - أو الموضوع - إلا الخارج نفسه أو الشكل. الشعر هنا - قلباً وقالباً - هو اللعبة، وهو الحيرة، وهو البحث المستمر الذي - لفرط لجاجته وإلحاحه - يصبح هو نفسه هدف البحث. وأي بأس في هذا على أي حال؟ فاللعبة قديمة جداً، والشعر صعب وطويل سلّمه.

وفي خضم التدفق العارم الذي تفيض به القصيدة، سوف أجتزيء بضع سمات، على سبيل المثال، معترفاً من الأول أن الاجتزاء وإن دمر روح القصيدة، فلعله أن يهدينا قليلاً في وسط غابتها، بعد أن نفرغ منه، وبعد أن نفرغ للقصيدة كلها كياناً واحداً غير مجتزأ.

سوف أشير فقط إلى أهمية الدور الذي تلعبه صيغة المحارفة، لو غفرتم لي هذا الاصطلاح، أو

صيغة الإصاتة، أي اعتماد نوع من الموسيقى جديد، وهو ـ في الوقت نفسه ـ ضارب بجذور في محتد التراث العربي العريق. وهي موسيقى بديلة لأنها تحل في نهاية الأمر ـ جزئياً على الأقل ـ محل موسيقى الدق والمد، الخبط الدق السكون والغُنَّة الرنين المد، في النسق التفعيلي التقليدي، بكل أشكاله القديمة والمحدثة. أما هذه الموسيقى البديلة، فهي التي تستفيد من إمكانيات لا حدود لها، تقع في المنطقة الغامضة والمشتركة بين الكلمة ذات الدلالة وبين الصوت الذي له ـ بمجرد جرسه، دلالة أخرى. فهذا المزج بين نوعي الدلالة، المفصح عنها من ناحية والكامنة من ناحية، المحددة بالمعنى ـ مهما كانت قادرة على الإيحاء ـ من ناحية، وغير المحددة بطبيعتها لأنها مجرد صوت، ولكنه صوت قادر على خلق إيحاءات واسعة أيضاً، من ناحية أخرى، هذه الموسيقية الجديدة ـ إذن ـ عنصر من العناصر الفعّالة في هذه القصيدة، والأمثلة عليها كثيرة ومضفورة بعناية عبر القصيدة كلها، لتكون تركيبة أساسية من البناء الجديد لهذا النوع الجديد من العمل الشعري.

سوف أنسب هذا العمل، بالرغم من اعتراف الشاعر، إلى أسلافه الصعاليك والمتمردين والآبقين. وإلى حد ما، سوف أجد في العمل ـ بالرغم من اعتراض الشاعر ـ قدراً لا شك فيه من العدمية والسوداوية أيضاً. فالاعتراض هنا هو في وجه من وجوهه تأكيد وتثبيت. لكني سوف أوافقه ولا أوافقه في آن على أنه قد خلع عنه الأسماء والصفات كلها ليصبح ممنوعاً من الوصف والتشبيه، فمهما كان مسعاه حقاً وصادقاً في اتجاهه نحو البحر رأسياً، إلا أنه مع ذلك قابل للوصف والتشبيه. (وبالمناسبة، فإن البحر متقلب الموج عند الشاعر، فإذا كان مرة هو الواقع القبيح القاتل، الذي على شطه نصف القتل ونصف النجاة، فإنه أيضاً قُبَّرة ـ كأنه هنا هو الشعر نفسه، وهو مرة ثالثة شيء أوَّلي بدائي أصلي كأنه جوهر الوجود نفسه).

في سياق تراث التمرد الصعلوكي هذا، وفي سياق روح العدمية والسوداوية، التي وإن لم تكن هي السائدة ولا الوحيدة في هذا العمل، فإنها محسوسة جداً بل ومقتحمة أحياناً.. في هذا السياق إذن يتناول الشاعر ماكنا في الحس العام نراه من لآلىء التراث وفرائده، لكي يحوله بكيمياء شعره إلى محار وصدف فارغ، أو إلى مجرد أدوات تندرج في المفردات المعاصرة اليومية. أليست الصعلكة والأُبوق والعدمية هي ـ أيضاً ـ خلع وشاح القداسة عن المأثور المكرس الذي لا يُمس؟ الأمثلة واضحة ولا حاجة لي لتكرارها، ولكني أريد فقط أن أقترح جانباً آخر لهذا التناول للتراث، فلعلني أجد فيه نفس الحركة التي تُسير وتدفع القصيدة كلها، حركة الصور من الإحباط الخاص ـ أهو إحباط داخلي، ذاتي؟ ـ إلى الإحباط العام. فمن أوضح دلائل الإحباط العام ـ والقصيدة تغص بدلائل هذا الإحباط تحطيم الصور المقدسة. أريد أن أقول ببساطة، أن إدخال مفردات التراث في هذه القصيدة لا يجب أن يؤخذ على وجهه الظاهري، يعني لا يجب أن يؤخذ بجدية، بمعنى من المعاني، فيقال مثلاً أنه غير موفق، أو أنه لا ضرورة له، أو انه مبيء ولا ينطبق على المراد، إلى آخر هذا النوع من النقد الساذج، بل أظن أنه لا يندرج إلا في السياق الخاص الذي أوضحته: سياق التمرد من ناحية، والإحباط العام من ناحية أخرى.

لا أحتاج أن أقول أن القصيدة كلها تجربة كاملة فيما يسميه صاحبها تعدد الأصوات أو تعدد المستويات ـ وهو أحد مقولاته النقدية الأثيرة لديه ـ وأن الجدة هنا ليست فقط في تجاور أو تراوح هذه

المستويات وتلك الأصوات، على سبيل المثال بين الإيقاع المسترسل غير المحكوم والإيقاع المنظوم المحكوم، أو بين الخطاب الموجه للمفرد، وللجمع، وبين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهكذا، بل يصل هذا التعدد إلى حد التمازج والانصهار - وهذه هي السمة الأساسية هنا - حيث تندغم طبقات عدة، بلا فواصل، بين الشعري والسوقي، بين النبيل والرث، بين الغنائي والتقريري، بين صرخة الذات الملتاعة وسخرية الناقد المرورة بين لُقي الالهام الشعري بجمالها وشفافيتها وبين ضربات الشتيمة العلنية التي تصل إلى حد البذاءة، بين البوح والافضاء عن سرائر الأحزان وبين التعتيم علينا بمفردات الصحف والإذاعات وتشويهات وجه المدينة القبيح، وهكذا . . .

أردت أن أقول أن النزعة العدمية في هذه القصيدة ليست لها السيادة، ليس فقط - وهو مهم - بما يقوله الشاعر: فإني فالتٌ من حبليَ المعقودِ. . أنتظرُ القيامة، أو: وشارتي الشهيرةُ خرقةُ الصعلوكِ، أُشهرها - برغم الأنف - باليةً وعاليةً، بلا إذعان، بل أساساً لأن القصيدة، شأنها شأن الكثير من شعر الحداثة السبعيني، تتخلله روح وقيم ما أسميه السيريالية الجديدة، وهي سيريالية لا شأن لها بالتأثر أو التقليد - هذه قضايا رثة - ولها خصائصها المتفردة بالتأكيد، ولكنها أساساً قيم تدفعها روح المقاومة، هي روح مقاتلة، في النهاية، وحتى النهاية، حتى لو كانت تخرج للقتال تحت راية الصعاليك البالية، ولا أظنها إلا حالية، فهي تظلم، بسحر هذا الشعر، عالية.

القاهرة

فـي اللغـة الشـعريـة

د . كمال أبو ديب

يمثـل عمـل يان موكـاروفسكي (١٨٩١ - ١٩٧٥) أحد المكونات التأسيسية للفكر النقدي الحديث في العالم. فلقد كان دوره في حلقة براغ من الجذرية بحيث ان التصورات التي تطورت ضمن هذه الحلقة حول اللغة، واللغة الشعرية، والأدب بشكل عام يصعب أن تدرك في معزل عن أفكار موكاروفسكي ودراساته.

وبين أعمق هذه الأفكار أثراً في التحليل النقدي الحديث للغة الشعرية ما طرحه موكاروفسكي حول الوظيفة الجمالياتية (aesthetic) للغة الشعر، وحول أهمية عملية الانحراف (deviation) اللغوي في خلق المكون الشعري وتمييز الاستخدام الشعري للغة عن غيره من مستويات الاستخدام لها. ورغم ان أعـمال موكـاروفسكي لم تترجم إلى اللغات الرئيسية في غربي أوروبا وأميركا إلا في مرحلة متأخرة (منتصف السبعينات بشكل عام) فإن اسمه أصبح، بسرعة، مقترناً بأهم التيارات المعاصرة في دراسة الأدب، واللغة الشعرية، والسيمائية. ويبدو لي شخصياً أن معظم ما تم من دراسات حديثاً في الولايات المتحدة وفرنسا حول الشعرية ومفهوم الانحراف يشتق بصورة أو بأخرى من تصورات موكاروفسكي وتحليلاته، حتى حين يخفق الدارسون في الاشارة إليه أو تسجيل دينهم له. ان أطروحة مايكل ريفاتير (Riffaterre) الأساسية، مثلاً، حول سيمائيات الشعر تبدو لي نابعة مباشرة مما أنجزه موكاروفسكي من أبحاث. (ورغم ذلك فإن ريفاتير لا يشير في أي موضع من عمله إلى هذا الكاتب اللامع). وآمل أن يظهر بجلاء، في مسار تطور الدراسة التي أقدمها هنا في قسمين حول موكاروفسكي وريفاتير، وربط اللغة الشعرية بمفاهيم الانحراف واللانحوية بكل أشكالها الممكنة، جذرية التأثير الذي مارسه عمل موكاروفسكي على هذا النمط من التحليل للغة الشعرية، مع ان هذه النقطة ليست المحور الأساسي لعملي في هذه الدراسة.

٢ -

لقد اخترت أن أقدم من عمل كلٍّ من موكاروفسكي وريفاتير فصلاً تأسيسياً يبلور الأطروحة الجوهرية عند صاحبه، كما يبلور المنطلقات الأساسية لبحثه النظري والتطبيقي في طبيعة اللغة الشعرية وخصائصها. لذلك أقدم هنا ترجمة للفصل الأول من كتاب موكاروفسكي في اللغة الشعرية (On Poetic Language) الذي صدر بلغته الأصلية في وقت مبكر جداً من بداية العمل البنيوي على اللغة، واللغة الشعرية بشكل خاص، في عام ١٩٤٠، حاملاً عنوان:

« O jazyce basmickem»

في مجلة Slovo a Slovesnost

V1, 113 - 45

والذي ظهرت ترجمته الانكليزية عام ١٩٧٦، وقام بها

Peter Steiner و John Barbank

ونشرتها مطبعة جامعة ييل (Yale University press)

في نيوها فن ولندن (New Haven & London) ضمن كتاب رئيسي لموكاروفسكي هو:

Structure, Sign and Function

وقد نشر قبل صدور هذا الكتاب قسم مستقل منه تحت عنوان:

On Poetic Language

في كتاب منفصل من قبل

The peter De Ridder press

في Lisse (بلجيكا) عام ١٩٧٦ أيضاً، في سلسلة متخصصة تحمل عنوان «اللغة الشعرية». وكان كتاب موكاروفسكي هذا الأول بين إصداراتها.

كما أقدم، في مرحلة تالية، ترجمة للفصل الأول من كتاب ريفاتير سيمائيات الشعر (Semiotics of Poetry) الذي نشرته عام ١٩٧٨مطبعة جامعة انديانا (Indiana University press) في بلو مينغتن ولندن (Bloomington & London) ضمن سلسلة يحررها توماس سيبوك (Thomas A. Sebeok)

تحمل عنوان «التقدُّم في السيمائيات» (Advances in Semiotics)

أما في مرحلة مقبلة، فإنني آمل أن أقدم دراستين موسعتين لأفكار موكاروفسكي وريفاتير في كتابيهما هذين وفي أعمال أخرى لهما. وبهذه الصورة قد أكون وفيت مفهوم الانحراف، أولاً، ودراسة خصائص النص الشعري المميزة، محددةً من منظور تميز اللغة الشعرية وظيفياً، حقّه من المناقشة وأبرزت إلى درجة كافية من الجلاء، لكن دون استقصاء كلي، مركزيتَه في التفكير النقدي الحديث حول الشعر، واللغة، والنص الشعري، والبنية، والأدب من حيث هو نشاط إنساني متميز.

- ٣

لعل السمة الأكثر بروزاً لأفكار موكاروفسكي المطوّرة في الفصل المقدم هنا أن تكون الاتزان العلمي والحذر المنهجي في استقراء البعد التاريخي لتطور اللغة الشعرية والمفاهيم المتعلقة بطبيعة الشعر، ودور اللغة فيه، في مراحل تطورية مختلفة. وهذا الاتزان يجعل عمله بعيداً عن الاطلاقية والتسرع اللذين يَسِمَان كثيراً من الدراسات التي تسعى إلى اكتشاف خصيصة واحدة شاملة ودائمة للغة الشعر. كذلك تتميز مناقشة موكاروفسكي بمقدرة على الخروج خارج إطار الخصائص التي تملكها لغة الشعر في العصر الحديث، أو في أي مرحلة تاريخية واحدة، وعلى رؤية اللغة الشعرية رؤية شمولية تغطي جميع مراحلها التاريخية، والاتجاهات المتباينة في نموّها وأهدافها وميولها ومكانتها بالقياس إلى استخدامات اللغة خارج الشعر. فهو في مناقشته للفردية، مثلاً، لا ينسى أن ثمة مراحل كاملة تسعى إلى إلغاء الفردية؛ وفي مناقشته للمحسوسية لا ينسى أن الشعر ليس في جميع مراحله سعياً إلى المحسوسية، رغم ما قد يبدو للعين الناظرة نظرة عجلى؛ وفي دراسته للمجازية لا يفوته أن المجاز يسم اللغة أيضاً خارج مجال الشعر، وهكذا. وفي ذلك تبتعد لهجته عن الجزم، والاطلاق، ووحدانية المنظور ويظل قادراً باستمرار على إبقاء جميع زوايا الرؤية مفتوحة ومطلّة على الشعر ولغته وخصائصه وتطوره وعلاقته بغيره من الفنون. ثم ان الميزة الأخيرة البارزة لعمل موكاروفسكي هي رهافة الحس ودقة التمييز وذكاؤهما؛ ففي تفريقه بين اللغة من حيث هي مادة العمل الشعري، وبين المواد التي تستخدم في الفنون الأخرى، لا يَفْتِنُهُ الشبه النابع من تناظر هذه المواد جميعاً من حيث موقعها بالنسبة للفنون التي تدخل فيها ويصرفه عن إرهاف التحليل لاكتشاف الفرق الأساسي بين اللغة وغيرها. وهو يصل، بتقصيه الدائب، إلى تأسيس تمييز كان ناقد عظيم اخر هو عبد القاهر الجرجاني قد سبقه إليه بقرون، لكنه احتاج إلى إعادة النظر والتأمل والتحليل في موضعين من عمله قبل أن ينقذ رؤيته لهذه النقطة من فتنة التناظر الموضعي ويطورها لتبلغ حداً عالياً من الرهافة والدقة.

- ٤

لقد سمّى أكثر من باحث موكاروفسكي «أبا الجماليات البنيوية»، واعتبر دراسته هذه واحدة من أعظم الدراسات البنيوية. وإنه، وإنها، فيما يبدو لي، لكذلك. ورغم أنني شخصياً أتّخذ موقفاً حذراً

جداً من قبول مقولتيَ «الإنحراف» و «الوظيفة الجمالياتية» للّغة الشعرية، وأتّجه بعملي النقدي اتجاهاً مغايراً، فإن ذلك لا يخفف من حدة إدراكي للأهمية القصوى لعمل هذا الناقد اللامع ولدوره التأسيسي في منحنا الآن الأدوات الأكثر رهافة وغوريّة في تناول اللغة الشعرية، وظاهرة الشعرية، والعلاقة بين الشعر والأدب والفنون الأخرى، والطبيعة السيمائية للغة، والبنية، الخ. وليس لدي أدنى درجة من الشك في أننا ما نزال قادرين على الامتياح من عمل موكاروفسكي ما يزيد الدراسات المعاصرة لهذه الأقاليم الغيبية ثراءً، وجلاءً، وإغواءً بمتابعة الاكتناه والتقصي برغبة لاتني في الوصول بمعرفتنا إلى أقصى درجة يمكن للنقد أن يصلها. وإنه لمطمح عسير، لكن عسره لا يزيده إلا إغراءً.

اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة

يان موكاروفسكي (JAN MUKAROVSKY)

ما تزال جميع الأسئلة المتعلقة بالشعر، بشكل عام، وباللغة الشعرية، بشكل خاص، تخضع لعملية من التغير العميق في السنوات الأخيرة. وقد أصبح هذا التغيّر ممكناً بسبب اللسانيات الحديثة التي صارت تعي تميُّز اللغة تبعاً للأهداف التي يتجه إليها الانشاء (discourse) وتبعاً للوظائف التي تُخَصّص وتُعَدَّل من أجلها كلا الوسائل اللغوية الفردية والمجموعات الكلية من الوسائل [اللغوية]. وهكذا تبدو اللغة الشعرية جزءاً من نظام لغوي، وبنيةً مستمرة لها تطورها المنتظم الخاص، وعاملاً هاماً في تطور التعبير الانساني باللغة بشكل عام.

تتعلق هذه الدراسة باللغة الشعرية من حيث هي إحدى اللغات الوظيفية. لكن، لأنَّ هذا المفهوم، رغم كل تنويعاته، كان حتى زمن قريب مختلفاً عما هو عليه الآن، فلن يكون من غير الملائم أن يُقَرَّر بإيجاز، وعلى سبيل التمهيد، كل ما ليست اللغةُ الشعرية أياه من وجهة النظر المعاصرة، أي أن يُقرَّر أين لا يكمن جوهرها.

إنَّ اللغة الشعرية، فوق كل شيء، ليست دائماً تعبيراً زخرفيّاً. من الطبيعي أن لها هذه الخصيصة في مراحل تطورية معينة هي تلك المراحل التي تشعر بالانقسام بين المضمون المُعَبر عنه والتعبير اللغوي، حين يُقَيِّمُ التعبيرُ بوصفه رداءً للمضمون؛ ومع ذلك، فإن ثمة مراحل أيضاً ينصهر فيها هذان المكّونان بحيث يستحيل التمييز بينهما، وبحيث يصبح هذا التواشج الحميم بينهما الخصيصةَ المميزة للتعبير الشعري. كذلك ليس الجمالُ السمةَ الثابتة للعالم الشعري. فتاريخ الشعر مليء بالحالات التي كان الشاعر فيها يبحث عن مادته اللغوية في مناخات [بابلو] نيرودا، بعبارة سالدا (Salda) المشهورة، «يملك الجرأة المخيفة على التقاط الألفاظ من الشارع غيرَ مغسولة وغير مسرَّحة الشعر وتحويلها إلى رُسُلٍ للأبدية». كذلك ليست اللغة الشعرية مُوَحَّدة الهوِيّة باللغة المخصصة للتعبير عن المشاعر، أي اللغة الانفعالية (العاطفية)؛ والفرق الأساسي هو فرق في تَوَجُّهِ كل من هاتين اللغتين. فاللغة العاطفية تميل، في جوهرها، نحو التعبير عن الشعور الذي يكون أكثر فورية، والذي يكون لذلك مقصوراً في سريانيّته

(انطباقيّته) على الحالة النفسية الفريدة للمتحدث الفرد.

أما غاية التعبير الشعري فإنها خلق قيم فوقَ ـ شخصيةٍ وذا ديمومة. من الطبيعي أنَّ بوسع الشعر أنْ يستخدم وسائل اللغة العاطفية لأغراضه الخاصة، وإنه ليستخدمها بوفرة، وخاصة في الفترات التي يؤكِّد فيها التعبيرُ الشعري علاقتَه بالفردية الفذة لخالقه. إلا أن التعبير الانفعالي هو واحد فقط من الوسائل الكثيرة التي يقوم الشعر بتحويرها وتعديلها لخدمة أغراضه من بين المخزون الغني للغة. وبالطريقة نفسها يستعير الشعر من طبقات لغوية أخرى. بل إن ثمة فترات يصبح فيها الابتعاد عن إنفعالية التعبير متطلباً برنامجياً للشعر: مثل ماشرو غلنر في شعرنا [التشيكي]. وعلاوةً على ذلك، إن اللغة الشعرية لا تتميَّز بشكل كامل بالمحسوسية (والتشكيلية ـ plasticity) فهناك فترات يميل فيها الشعر ـ من جديد بشكل برنامجي ـ إلى التجريد واللامحسوسية. وهكذا، مثلاً، تميل المراحل الكلاسيكية إلى تجنب أي محسوسية في الدلالة. وبعد كل حساب، فإن معنى كلمة «محسوسية» (concreteness) نفسها معنى ملتبس؛ وهي في كل حالة تعني شيئاً مغايراً: فهي تعني أحياناً استثارة صورة متميزة، وأحياناً مرافقة اللفظة بتجمع من الصور، غير المحددة، المترابطة معها، وهكذا، تتناوس اللغة الشعرية، إذن مجرى تطورها بين المحسوسية واللامحسوسية بدلاً من أن تميل دائماً نحو الأول من هذين القطبين. وفي هذا المجال ينبغي أن نذكر أن الطبيعة المجازية figurative ليست سمة مائزة للغة الشعرية بشكل غير مشروط.

من جهة أولى، إنَّ التخصيص المجازي، حتى التخصيص المجازي الناصع، شائع في اللغة بشكل عام لا في اللغة الشعرية فقط؛ ومن جهة ثانية، ثمة في تاريخ الشعر حالات من الابتعاد عن التخصيص المجازي أو على الأقل عن سيطرته. وأخيراً، حتى الفردية، وهي الامتياز الفذ المؤكَّد للتعبير اللغوي، لا تميِّز لغة الشعر بشكل عام. وبغض النظر عن حقيقة أن أسلوباً فردياً متميزاً أمرٌ ممكن التحقق خارج مجال الشعر، في الانشاء العلمي مثلاً، ينبغي أن يظل في أذهاننا أن ثمة مراحل تطورية كاملة تتحاشى فيها لغة الشعر فردية التعبير. وهكذا، فإن المراحل الكلاسيكية، مثلاً، تؤسِّس الكلمات، بل الصور أيضاً، التي يمكن أن تستخدم في الشعر، بهدف الحدِّ من الابتكار الفردي. بل إن ثمة أقاليم كاملة من الشعر تتألف شرائعها (canons) الاسلوبية من تقاليد وأعراف مثبتة، محسوسة، ومن صيغ إلزامية على أي خالق فرد (وبهذا الخصوص قارن، مثلاً، الملحمة الاغريقية أو السلافية: «رماح طويلة الظلال» و«صدر أبيض» و«البحر اللازوردي»).

في كتابه دراسات في علم نفس اللغة، يعلق السيد جوس (Jusse) على ذلك قائلاً: «ان إنشادات مغني الحكايات ـ وهي في ذلك شبيهة بإنشادات هوميروس، والأنبياء، والاحبار، ورسائل باروخ، ورسائل القديسين بطرس وبولس ـ هي اقحام تجاوري لعبارات جاهزة (كليشيهات) قليلة العدد نسبياً، يحدث تطور كل منها بصورة آلية تبعاً لقواعد ثابتة، ولا يمكن أن يتغير سوى ترتيبها، والمغني الجيدهو الذي يلعب بهذه العبارات الجاهزة كما نفعل نحن بأوراق اللعب، ويغاير ترتيبها تبعاً للطرف الذي يحاول استغلاله.» وهكذا فإن الفردية في تشكلات شعرية كهذه تطرح إلى مرتبة متدنية، كما هو واضح، وما يبقى لها لا يتعدى التأثير على ترتيب صيغ جاهزة معطاة بصورة مسبقة.

هذه هي القائمة التي سُرِدَتْ، وما تزال تُسْرَد، من الخصائص المميزة للغة الشعرية بشكل عام؛ غير أن هذه الخصائص في الواقع تميز مراحل تطورية فردية أو جوانب خاصة محددة من الشعر. ومن

هذه القائمة يمكن أن نفترض أنه ليس ثمة من خصيصة واحدة تميز لغة الشعر بشكل ثابت وعام. إن اللغـة الشعـرية تتميز بصـورة ثابتة بشيء واحد فقط هو وظيفتها؛ غير أن الوظيفة ليست سِمَةً [أو خصيصة] بل هي نهج من استغلال الخصائص التي تملكها ظاهرة معينة.

اللغة الشعرية تنتمي إلى حيث تنتمي اللغات الوظيفية الكثيرة الأخرى، والتي تكون كل منها تكييفـاً لنـظام لغـوي لغـاية محددة من غايات التعبـير. وغاية التعبير الشعري هي التأثير الجماليّاتي (الاستطيقي)، بيد أن الوظيفة الجمالياتية (الإستاطيقية) التي تطغي هكذا على لغة الشعر (فيها تكون ظاهرة مرافقة فقط في لغات وظيفيّة أخرى) تركِّز الانتباه على العلامة اللغوية نفسها، linguistic sign ومن هنا فإنها النقيض الكامل للتوجه الحقيقي نحو هدف هو في اللغة المرسلة (message). فالتوجه الجماليّاتي «نحو التعبير نفسه»، والذي هو طبعاً ذو سريانية لا على التعبير اللغوي فقط ولا بالنسبة لفن الشعر وحسب، بل على جميع الفنون ولكل مجالات الجميل (الاستطيقي)، هو ظاهرة مختلفة جوهرياً عن التوجه المنطقي نحو التعبير الذي يكون غرضه جعلَ التعبير أكثرَ دقةً، كما أكدت تأكيداً خاصاً الحركة المسماة الوضعية المنطقية (حلقة فيينا) وبشكل خاص [رودولف] كارناب (Carnap). فقبل كل شيء، إن مفهوم اللغة نفسه يختلف في المنطق عنه في علم الجمال، رغم ان الوضعيين المنطقيين (متفقين مع الاتجاهات المعاصرة الأخرى في المنطق) يعتمدون أكثر من المنطق القديم على اللغة الحقيقية في الانتقال من السياق الكلي إلى الجملة ومن الجملة إلى التصّورات. وما تعنيه اللغة بالنسبة لعلم جمال اللغة الشعرية واللغة بشكل عام هو لغة قومية معينة بكل خصائصها المحسوسة التي تأصلت وتظل تتأصل دائماً في تطورها التاريخي. أما بالنسبة للوضعيين المنطقيين فإن ما يقصد بالمصطلح «اللغة» هو سياق منطقي معين يتميز بحقيقة أن الوحدات الدلالية التي تترابط ضمنه بعلاقات منطقية [هي التي] تحدِّد معناه.

وإن المرء ليتجاهل «معنى العلامات... ودلالة العبارات (مثلاً الجمل)»، ويأخذ بعين الاعتبار فقط «الصياغة الفنية وتعاقب العلامات والتي منها تبني العبارات.»

ولذلك فإن التركيب (syntax) تبعاً لوجهة نظر الوضعيين المنطقيين، يخلق الأساس الوحيد والقانون [الحاكم] للسياق الدلالي (semantic) في «لغة» المنطق.

بيد أن السياق الدلالي في اللغة الطبيعية، كما سنرى، محكوم في آن واحد، لكن ليس بترافق كلي دائماً، بنمطين من أنماط العلاقات: من جهة أولى، بالعلاقات التركيبية؛ ومن جهة ثانية، بعلاقات دلالية صرف (البنية الدلالية للنص). إن بوسع باحث فرد أن يبتكر لنفسه لغة من النمط الذي يقصده الوضعيون المنطقيون، وإن كلاً من العلوم ليملك لغة مستقلة كهذه، والعلوم في مجموعها تميل إلى خلق لغة علمية «مُوَحَّده». (قارن مع جهود الوضعيين المنطقيين المعروفة جيداً لخلق «علم موحد») ومن هنا فإن مفهـوم الـوضعيين المنـطقيين للغة مختلف إطلاقاً عن مفهوم اللغة كوسيلة للتواصل في الممارسة الوجودية. وما هو سارٍ بالنسبة لأحدهما ليس بالضرورة سارياً بالنسبة للآخر. ولذلك، فإن التوجه نحو التعبـير، كما يعـاينـه علم الجـمال، لا يتـلاءم إطلاقاً مع التوجه نحو التعبير كما يتصوره الوضعيون المنطقيون. ولن يكون ذا معنى أن نناقش الفرق المحدد بين هذين النمطين من التوجُّه. ومع ذلك فإن الوضعيين المنطقيين يطرحون السؤال المتعلق بالفرق المحدّد ويعتبرون الشعر قضية تعبير عاطفي.

ويعتبرون الشعر قضية تعبير عاطفي .
ومع أنهم في هذا الخصوص يتفقون مع بالي (Bally) فإن مغالطة هذا الرأي [وزيفه] واضحة من وجهة نظر الدراسة المعاصرة (قارن مع الأعلى) .

ثم إن مفهوم «التوجه نحو التعبير »نفسه لا يحمل المعنى ذاته بالنسبة للوضعيين المنطقيين الذي يحمله بالنسبة لعلم الجمال المعاصر. فهو في علم الجمال يعني تركيز الانتباه على التعبير في كل أنواعه وبشكل خاص في نوعه الوظيفيّ ؛ والمتصوِّر في هذه العملية لا يغض النظر على الاطلاق عن الوظائف ألـزا ـ جماليّة للعـلامـة اللغـوية، وبشكـل خاص الوظائف الثلاث التي أسماها بوهلر (Buhler) الاشـارية، التعبـيرية، والـوصفية، في كتابه Sprachtheorie فالتعبير اللغوي في توجُّهه الجمالياتي يتناوس تناوساً حراً بين هذه الوظائف، وبوسعه في أي لحظة أن يلصق نفسه بأي منها أو يفصل نفسه عن أي منها أيضاً، كما أنَّ بوسعه أن يجمع بين هذه الوظائف ويضمّها بطرق متعددة، وهكذا.

وإن هذا بالضبط لهو النتيجة العقلانية (noetic) لتحرره من اي رباط افرادي مع اي منها، وهو تحرر يتحقق له بسبب كونه « مستغرقاً في ذاته» (enveloped in itself) أما «التوجه نحو التعبير» في المنطق فانه يعني، على عكس ذلك، إخضاع التعبير اللغوي لاعتبار منطقي، ومن هنا فان وظيفة واحدة فقط من وظائف العلامة اللغوية تتلقى التأكيد الواضح وان هذا العزل الوظيفي ليتجلى تجلياً متميزاً في السعي الى تطهـير المنـطوق [القول] من جميع الاعتبارات الزا - منطقية. ذلك أن اللغة الحقيقية، من وجهـة نظر المنـطق، لايمكن أن تكـون ابداً كاملة بما يكفي. والحد الأقصى والمثال الاعلى، في وقت واحد، للغة المنطق هو العلامات «المطلقة» التي يكون فيها المعنى المعطى عن طريق العلاقة مع الواقع التجريبي خاضعاً تماماً للدلالة (sense) المستخرجة من السياق المنطقي («لغة » المعادلات الرياضية). لكن اذا كانت القضية قـضية العلاقة مع الواقع (الجمل «المركبة» synthetic تبعـاً للمصطلحات المنطقية المتخصصة)، فان هذه العلاقة خاضعة للتحكم والسيطرة من حيث صدقها (truthfulness) («السريانية» و«نقض السريانية» في حكم مركَّب تبعاً لمصطلحات الوضعيين المنطقيين). وعلى النقيض من هذا، فإن مسألة الصدق لا معنى لها على الاطلاق في الشعر حيث تسود الوظيفة الجمالياتية. فهنا «يعني » المنطوق لاذلك الواقع الذي يشكل موضوعه المباشر بل طقم جميع الـوقائع (realities) ، الكون بأكمله و ـ بشكل اكثر دقة ـ التجربة الوجودية الكلية للمؤلف أو، بالأحرى، للمدرك المتصوِّر (perceiver) . وهكذا يبرهن عدم تلاؤم التوجه الجمالياتي نحو التعبير مع التوجه المنطقي نحو التعبير بطريقتين مختلفتين : لا بالاشارة الى مفهوم اللغة فقط، بل الاشارة الى مفهوم التوجه ذاته أيضاً.

بعد هذا الاستطراد دعنا نعد الآن الى اللغة الشعرية .

إن كون الانشاء الشعري له غاية هي التعبير نفسه لايحرم اللغة الشعرية من الأهمية العملية، بل ان اللغة الشعرية بالضبط بسبب من «توجهها الذاتي» الجمالياتي اكثر ملاءمة من اللغات الوظيفية الأخرى للقيام دائماً بتجديد موقف الانسان من اللغة، ومن العلاقة بين اللغة والواقع، ولكي تجلو دائماً

بطرق جديدة التـأليف الـداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها. وليس طغيان الوظيفة الجمالياتية في اللغة الشعرية حصرياً بالطبع. فهناك صراع دائم وتوتر دائم بين التوجه الذاتي والتوصيل بحيث أن اللغة الشعرية، رغم انها تقف نقيضاً للغات الوظيفية الأخرى في توجهها الذاتي، لاتكون منفصلة عن هذه اللغات بحدود غير قابلة للتجاوز.فهي، بعد كل حساب، لاتمتلك إلا القليل من وسائلهااللغوية الخاصة أو ما يسمى (poeticisms) «العناصر الشعرية» والتي هي في الغـالب معجمية لكنهـا قد تكـون احياناً مورفولوجية (تشكيلية) او تركيبية (syntactic). واللغة الشعرية، بشكل غالب، تمتاح من المخزون الذي تقدمه مستويات أخرى من اللغة آخذةً منها في كثير من الحالات وسائل تعبير محددة تكون في الاستخدام العادي مقصورة على مستوى لغوي واحد. وذلك يميز اللغة الشعرية عن المستويات اللغوية الاخرى ويربطها بها في الوقت نفسه بشكل دقيق بأن يصبح الموسّط لعلاقاتها التفاعلية ولاختراقيتها المتبادلة. ذلك ان هذه المستويات، كقاعدة، لاتستخدم إلا وسائلها الخاصة - باستثناء خصيصتها اللغوية المشتركة طبعاً.

على أية حال، ثمه بين اللغات الوظيفية لغة واحدة تكون اللغة الشعرية وثيقة الصلة بها بشكـل خاص، هي اللغة الأدبية. إن الشعر واللغة الشعرية طبعاً، لايجدان صعوبة في الوجود في اللغات القومية التي تفتقر الى شكل ادبي او في البنى اللغوية التي لاشأن لها باللغة الادبية (قارن مثلا مع الشعر الشعبي). لكن في ما يسمى «الشعر المصطنع» تكوِن الصلة بين اللغة الشعرية والادبية وثيقة الى درجة ان الامثلة المقتبسة في المعاجم وكتب النحو التي تقنِّن اللغة الادبية مثلا مأخوذة في الغالب من أعمال شعرية. ترى اي صلة هي هذه الصلة؟

يوضح الباحثون هذه الصلة احياناً بمناقشة اللغة الشعرية بوصفها احد تنويعات اللغة الادبية تنـويعـاً يحكمه الاطِّراد العام لهذه البنية العليا. ويتصور دعاة النقاء، بشكل خاص، التواشج بين اللغتين الشعرية والأدبية بالطريقة التالية: فهم يطهرّون اللغة الأدبية من جميع العناصر الغريبة عليها، لا الأجنبية منها فقط، بل العناصر المحلية أيضاً التي لا تطّرد مع معيار اللغة الأدبية. بيد أنهم إذا حاولوا أيضاً أن يخضعوا اللغة الشعرية للتهذيب بالطريقة نفسها، فإن قدراً كبيراً من وسائلها الفنية سيبدو في نظرهم انتهاكاً عشوائياً للنقاء اللغوي، بالضبط لأن الانحصار ضمن مناخ محّدد من السبل اللغوية أمر غريب على الشعر.

ومن هنا [ينشأ] الصراع بين الشعراء ودعاة النقاء حول حقّ حرية الابداع من جهة، وحول تقييدها، من جهة اخرى. ولقد عانينا حملة كهذه في بلادنا منذ زمن ليس بالبعيد. ولذلك كله، فإن الفـرق بين اللغـة الشعرية واللغة الادبية جلي تماماً. غير ان الفرق لايمثل انتقاصاً من قيمة الصلة الـوشيجـة بينهما التي تتمثل في حقيقة أنه حتى حين ينتهك الشعر معيار اللغة الادبية بأكثر الصور جذرية، فان هذه الأخيرة تشكل الخلفية التي يتم تصور الجانب اللغوي من العمل الشعري ضدها [بالقياس إليها]، وإن الانحرافات (deviations) من الاستخدام الادبي لهي بالضبط مايثمن في الشعـر كوسائل فنية (artistic devices) ولا ينطبق هذا على اي مستوى آخر من مستويات اللغة (الوظيفية، الاجتماعية الخ)، حتى على ذلك المستوى الذي يمتاح منه الشعر أعظم امتياح في لحظة معينة. وعلى سبيل المثال، إن القصائد المكتوبة بلغة فئة متميزة او لهجة (محلية) قد تعتبر منتمية الى

الشعر «المصطنع»، لكن اللغة الادبية تظل خلفيتها الفعلية، رغم ان هذه القصائد تنتهك معيارها بصورة جذرية. أما اللغة الشعرية، فان علاقتها الحميمة باللغة الادبية تتجلى في التأثير الذي يمارسه الشعر على تطور المعيار الادبي. ولا يصل هذا التأثير طبعاً، درجة أن كل مايبدعه الشعر، على مستوى اللغة، يصبح بصورة فورية وآلية جزءاً من المعيار الادبي، بل إن اكثر ابتكارات الشعر اللغوية صدماً وطرافة، أي المستحدثات اللفظية (neo - logisms) هي بالضبط اكثر ما يكتسب جذوراً في اللغة الادبية ندرةً. فاللغة الشعرية تترك أبلغ آثارها على بنية الانشاء (discourse) ، مثلا، بتزويد الاستخدام الادبي بعبارات جديدة، وبأنماط جديدة من البنى الدلالية للجملة، وهكذا. ثم إن تأثير اللغة الشعرية على اللغة الادبية يتفاوت من مرحلة الى مرحلة، هكذا نجد في بلادنا، مثلا، أن هذا التأثير كان على أشده في مرحلة الانبعاث القومي حين بدأ مشروع واعٍ لاعادة بناء مُتقصدّة للمعيار الأدبي، وإن حقيقة كون إعادة البناء هذه قد بدأت بترجمات يونغمان (Jungmann) الشعرية لأمر نمطي في ذاته. وإن مايبدو تغيراً ثورياً من منظور اللغة الادبية هو وسيلة فنية بسيطة في الشعر، ومن جهة ثانية، في مرات كثيرة يكون شكل اسلوبي معين، يبدو شديد الفردية والشذوذ من منظور الشعر، شيئاً مطرداً تماماً من وجهة نظر المعيار الادبي المعاصر. ولقد برهن بي. هافْرَنِك (B. Havranek) السلامة الجوهرية لهذا [المبدأ] على أساس اللغة الشعرية عند ماشا (Macha) .

لقد وثّقْنا [فيما سبق] موقع اللغة الشعرية ضمن النظام اللغوي الكلي. أما الآن فان علينا أن نمحِّص (هذا الموقع) من الجانب المضاد؛ اي أنه ينبغي علينا أن نكرس اهتمامنا لمكانة اللغة ضمن العمل الشعري. ما هي اللغة في الشعر؟ إنها مادة مثل المعدن والحجر في النحت، مثل اللون ومادة المستوى التصويري في الرسم، وهكذا. واللغة، أيضاً، تدخل العمل الفني من الخارج كظاهرة مدركة حسياً من أجل أن تغدو آلة للبنية اللامادية للعمل؛ واللغة في العمل الفني تخضع أيضاً للإحكام والإتقان، ولإعادة التنظيم من أجل هذا الغرض. لكن، رغم ذلك، ثمة فرق لا يستهان به بين المواد الفنية الأخرى واللغة. إن الحجر، والمعدن، واللون، وما شابهها تدخل الفن بوصفها مجرد ظواهر طبيعية تكتسب طبيعة سيمائية (semiotic) في الفن فقط، فتبدأ «تعني» شيئاً ما؛ أما اللغة فهي في عين جوهرها علامة [قائمة]؛ وحتى الظواهر الطبيعية نفسها التي هي أساس اللغة، أي الصوت الانساني، تصدر عن أجهزة النطق المتشكلة لهذا الغرض. ولا يقارب اللغة كمادة فنيةٍ في طبيعتها السيمائية سوى مادة الموسيقى: النغمة؛ وهي أيضاً ليست مجرد صوت طبيعي بل هي مكّون في نظام نغمي (فنحن لا نفهمها إلا من حيث هي جزء من نظام نغمي). والنغمة الموسيقية هي كذلك، إلى حد ما، مستقلة عن تحققها الصوتي؛ فالموسيقيون المدَّربون بوسعهم أن يقرأوا نصاً موسيقياً بصمت تماماً كما يستطيع قارىء أن يقرأ كتاباً.

لكن النغمة، على خلاف مع اللغة، تقتصر في وجودها بصورة كلية تقريباً على الموسيقى؛ فالطبيعة، مع استثناءات قابلة للاهمال، لا تمتلك نغمات (وتُقْتَبس عادة نغمة كثبان الرمال المنزلقة المتهاوية مثلاً فريداً تقريباً على النغمة الطبيعية). ولا تظهر النغمات، خارج مجال الموسيقى، إلا على الهوامش النائية للنشاط الانساني ومرتبطةً ارتباطاً وثيقاً به؛ وكذا هي الحال، مثلاً، في إشارات القرون [الحيوانية]. ولذلك، فإن النغمة ليست متجذرة في الممارسة الوجودية ولا تصبح أداة لحمل معنى معين.

إن «معنى»نغم (ميلودي) موسيقي ما يبقى مجرد نية ليس لها خصيصة كيفية محددة، نيةٍ قادرة على امتصاص عدد من المعاني المحسوسة يكاد يكون دون حدود. أما اللغة فإنها، على النقيض من ذلك، توجد وتفعل خارج الشعر بوصفها أعظم أنظمة العلامات أهمية، بوصفها علامة (karesoxnv): وهي تشكل إسمنت التعايش الانساني وتنظِّم موقف الانسان من كلا الواقع والمجتمع.

ومن هنا فإن اللغة، على خلاف مع مواد النحت والرسم، لها طبيعة سيمائية تكون، على أساس منها، ذات استقلال نسبي عن الادراك الحسي. ولذلك فإن الشعر لا يستهوي [ويتوجه] مباشرة إلى أي حاسة انسانية (إذا تجاوزنا، طبعاً، تحققه الصوتي الذي هو، من وجهة نظر فنية، موضوع فن خاص هو الإلقاء) بل بصورة غير مباشرة إلى الحواس جميعاً. وعلى خلاف مع الموسيقى، تملك اللغة أيضاً وجوداً وتأثيراً خارج مجال الفن تدين بهما إلى تَحْدِيْدِيَّتها السيمائية وإلى اتصالها الوثيق مع سياقات الحياة الانسانية اليومية. ولذلك، فإذا مَجَّدْنا ميزات اللغة كمادة فنية، فإن علينا ألا ننسى، مع ذلك، نقاط ضعفها. والرئيسية بين هذه النقاط هي أن العمل الشعري الذي يقوم على اللغة، وهي ظاهرة متغيرة تاريخياً، أكثر عرضةً للتغيرات بعد اكتماله من الأعمال في الفنون الأخرى. ويمكن لبنيته الفنية أن تُخَلْخَلَ بوضوح بل حتى أن تنكسر نتيجة للتطور اللاحق للغة. فما كان في نية الشاعر أن يكونعملاً مؤثِّراً جمالياتياً يمكن أن يفقد تأثيره، في حين أن عناصر كانت قد بقيت أصلاً دون أن تمسَّها نية الشاعر الفنية قدتكتسب تأثيرية جمالياتية.

تحدث الحالة الأولى إذا أصبح تحول قَصْدي جمالياتياً لمكون لغويٍّ ما استخداماً شائعاً؛ أما الثانية فتحدث إذا أصبح الاستخدام الشائع في مرحلة الشاعر يبدو شيئاً غير عادي أو خارقاً، بسبب الحساسية اللغوية المتغيرة. ونقطة الضعف الثانية للّغة كمادة شعرية هي أنها تقصر العمل الشعري على أعضاء مجتمع لغويٍّ معين. فالعمل الشعري لا وجود له بالنسبة للذين لا يعرفون لغته، وهو لا يصبح في المتناول إلا بصورة ناقصة قاصرة حتى لأولئك الذين يعرفون لغته لكنهم لا يعرفونها كلغتهم الأم. وما يعنيه هذا هو أنهم لا يملكون الثروة الكاملة من الترابطات التي تربط بوشائجها بين كلمات وأشكال اللغة المعين وبينها وبين الواقع. وبقدر ما يؤكِّد الجانب اللغوي نفسه في عمل شعري، بقدر ما يكون مشدوداً إلى لغة قومية ما؛ ومن هنا تأتي صعوبة ترجمةِ، بل عدم قابلية ترجمة، أعمالٍ شعرية معينة، وبشكل خاص الأعمال الغنائية (lyric).

ولذلك فإن اللغة الشعرية ـ كما هي كل لغة وظيفية، بعد كل حساب ـ متجذرة في نظام لغة قومية معينة ما. وإن لهذه الحقيقة، رغم وضوحها البادي، عواقب هامة لم تصبح حتى عهد قريب جليّةً حتى للمنظِّرين حول الشعر ومؤرخي الأدب. وتنبع هذه العواقب من حقيقة أن وسيلة شعرية ما تكتسب خصائص في لغة أولى تتميز تميزاً كلياً عن تلك التي تمتلكها في لغات أخرى بسبب اختلاف طبيعة كل من هذه اللغات عن غيرها. وإن بوسعنا أن نقتبس أمثلة لا تحصى من الدراسات التي تمت خلال السنوات القريبة الماضية، لكننا سنكتفي بمثل واحد مأخوذ من كتاب ياكوبسن أسس الشعر التشيكي. لقد ترجم أيْ. في. يونغ (A.V.Jung) قصيدة بوشكين ذات البحر التروكي الرباعي (tetrametre) «Burja magloju nebo kroet» إلى التشيكية ترجمة حرفية (كلمة لكلمة): «Boure mlhou nebe Kryje» («العاصفة تغطي السماء بالضباب»)، بيد أن الصيغة التشيكية

تختلف اختلافاً بالغاً عن الروسية، من جهة أولى من حيث الكم (والكمّ هو مكوِّن النبر في الروسية لكنه حر [من النبر] في التشيكية)؛ ومن جهة ثانية، في كون التطابق الدقيق بين حدود التفعيلة وحدود الكلمة الذي يحدث هنا أمراً شائعاً جداً في التشيكية بالنبر الذي يقع فيها على المقطع الأول، لكنه نادر نسبياً في الروسية ذات النبر الحر وهو لذلك فعّال على صعيد الترجيع الصوتي onomatopoetically في البيت المناقش. ويحدث هذا الاعتماد من قبل التعبير الشعري على طبيعة نظام لغوي ما في حالات أخرى أيضاً. ومن هنا، فإن الحركات الأدبية الأوروبية (التي تنتشر في بلدان أوروبية متعددة)، كالرمزية، والمستقبلية، وغيرهما، يمكن أن تحقق في تطبيقها للمتطلبات البرنامجية ذاتها في لغات مختلفة نتائجَ متباينة تبايناً بارزاً فيما بينها في آداب اللغات القومية المفردة؛ إن الرمزية التشيكية، في الجوهر، ظاهرة مختلفة وذات دلالة [وأهمية] مختلفة في التطور الأدبي المحلي عن الرمزية الفرنسية، على سبيل المثال، في فرنسا، والرمزية الروسية في روسيا، رغم أن الأفكار النظرية للرمزيين أنفسهم متشابهة جداً عبر أوروبا كلها. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا يكشف التطور الأدبي الأوروبي، حتى في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهما مرحلة من التفاعل العالمي العظيم، عن درجة أعلى بكثير من اللاتجانس مما يكشف عنه التطور في الرسم، مثلاً، أو الهندسة في هذه المرحلة ذاتها.

تنشر هذه الدراسة بالاتفاق مع الزميلة «المهد» ـ عمّان

الحداثة واشكال الرؤية

د . عبد الله محمد الغذامي

لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها (قضية) . إنها تتجاوز ذلك لتصبح (إشكالية) على كافة المستويات : رؤيةً وابداعاً وتلقياً وعلى مستويات الاستجابة رفضاً أو قبولاً . وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماماً عن مفهوم التجديد أو المعاصرة . وهو إنفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة لأن الجميع يرضون بالتجديد ويقبلون المعاصرة لكنهم يختلفون حول (الحداثة) ـ من هنا تتميز الحداثة وإن لم تتحـدد . ومـادامت الحـداثـة قد استقلت عرفيا عن مفهومي التجديد والمعاصرة فهذا يعنى بالضرورة أنها فوق (الآنية) وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزءي ومرحلي ويجعلها زمنية ، أي كلية وشمولية ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل لأنهما معاً مادة الزمن الذي لايفصمه (الآن) بوقتيته وحدوده المرحلية .

هذه مصادرة أولى نفك بها الحداثة من علاقات الآن والجدّة والوقت ، ونهيؤها لمداخلة علاقات أكثر تسامياً وهي العلاقات الكلية الشاملة زمانياً وبالضرورة حضارياً .

وهذا أمر ليس بالصعب تقريره ، ومن ثم فإن قبوله ميسور المسالك . ولكن المعضلة تأتي فيما هو بعد هذه المصادرة ، وهو انتقال المفهوم من كونه رؤية ذاتية (اجتهادية في الغالب) إلى كونه مصطلحا . والمصطلح من شروطه أن يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كافة المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمى له المصطلح . وهذا شرط لايتوفر في مفهوم الحداثة لأنه مفهومٌ ـ اليوم ـ تتعدد أبعاده بتعدد المتحاورين فيه ، مما يجعله رؤية إجتهـادية للفـرد المتجدث هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك . وقد يصل التباين في الرؤى إلى درجات من التناقض بحيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب (اللاعروبة) أي أنها إنقلابٌ في المضامين ، تمردٌ في الموضوع . بينما قد يرى آخر أن الحداثة مرادف إصطلاحي للبديع أي أنها تحول في الشكل الفني وفي طرق الأداء . وبين هذا وذاك آراء تقترب من أحدهما أو تبتعد بحسب درجات الانتماء الفكري ، وعلاقة المتحدث مع الزمن الشامل ، أو العصر الوقتي ، أو بمدى ميله إلى التوفيق بين كافة الطموحات . وتبقى المسألة في ذلك كله مسألة (رؤية فردية إجتهادية) ربما تتغير من وقت إلى آخر أو من موضوع إلى آخر ، وربما صار الواحد حداثياً في مسألة من

المسائل وغير حداثي في أخرى، خاصة فيما يتعلق بعلاقة النظرية بالتطبيق، والتصور بالمسلك. وقد تجد الواحد حداثياً في وقت من الأوقات وفجأة ينقلب على (حداثته) ويحاول تأويلها إلى شيء يبعده عن تصوراته السابقة وكأن ذلك مروق فكري يلزم تصحيحه وتعديله كما حدث لنازك الملائكة ـ مثلاً ـ.

ومن هنا تصبح مسألة الحداثة إشكالية فكرية لأنها لم تستطع ـ بعد ـ أن تستقل من هيمنة الفرد، فصارت خاضعة لتحولاته الفكرية وتقلباته النفسية، فاشتبكت في علاقات (وقتية) بها تخضع للتغيير يوماً عن يوم، وعلى أيادٍ تتعدد فتتنوع معها الرؤى. حتى صارت الحداثة مربوطة بالفرد ـ لزاماً ـ كأن نضطر إلى أن نقول حداثة أدونيس أو حداثة نازك الملائكة وكذلك هي مربوطة بالوقت فنقول حداثة الخمسينات كشيء مختلف عن حداثة السبعينات (أو الثمانينات). أي أننا نربطها بالوقت بينما هي مستقلة عن الوقت كما ألمحنا من قبل. ونربطها بالفرد مع ان المفروض أن تكون مفهوماً جماعياً (زمانياً)، لكي لا تتأثر بتحولات الفرد وتقلباته، ولكي نضمن لها صفة المفهوم الحضاري الكلي الذي يقوم فينا كتصور معرفي نتفق عليه (نظرية) ونجتهد فيه مسلكاً وتطبيقاً.

هذه أولى تجليات المعضلة، من حيث واقع المفهوم كواقع وقتي وفردي، مفارقاً بذلك صورته المثالية كمفهوم زماني جماعي، أي رؤية كلية شمولية.

ولما لم يتحقق هذا المستوى الادراكي لمفهوم الحداثة القائم في ثقافتنا اليوم، أصبحنا في مواجهة مع الحداثة على أنها إشكالية فكرية وليست مجرد قضية نقدية أو إبداعية.

والسبب الذي دفع إلى هذه النتيجة يكمن في أننا مع الحداثة لا نسعى إلى إقامة تعريف فقط.. إنما الجميع يسعون ـ أولاً ـ إلى تحديد موقفهم من ثنائية (الموروث/العصر) قبل أن يطرحوا تعريفهم الخاص للحداثة. مما يعني وجود علاقة عضوية بين الموروث بمرجعياته المختلفة (والمتناقضة أحياناً) وبين العصر بمعطياته المختلفة والمتناقضة أيضاً، وفي معترك ذلك كله يقف الفرد (المنظر) في حالة إنتقاء تقوم على ابتسار بعض الموروث، مما يتفق مع تطلعاته، ويمثل ـ عنده ـ حالة الإيجاب، وتقوم أيضاً على ابتسار بعض العصر مما يتوافق على منطلقاته المجتلبة من الموروث، ويقوم بالمزج بين هذه العناصر التي تبدو له في حالة تناغم فيما بينها ثم مع تطلعاته التي فرزتها له. ومن هذا الخلط يأتي الفرد المنظر ـ واثقاً من سلامة إنتقائه ـ فيقدم تعريفه كإضافة فكرية متكاملة التركيب في فهمه.

إلى هنا والموقف سليم على مستوى الاجتهاد الفردي، ولكن بمجرد أن يتصادم هذا الاجتهاد مع المتلقي تبرز أسباب عدم القبول، لأن ما هو مسلمات عند هذا الفرد ليس بالضرورة هو من مسلمات المتلقى الذي ربما نهل من موروث يختلف ـ أو يتناقض ـ مع موروث المنظر. وكذلك قد تكون مصادرهما العصرية متناقضة مع بعضها. ومن هنا ينشأ الاختلاف، وتظل دائرة الخلاف تتمدد لأن مرجعيات الموروث لا يمكن أن تتفق في تفصيلاتها، مثلما أن معطيات العصر لن تتفق في تطبيقاتها. وهذا معناه أننا لن نصل إلى إتفاق حول مفهوم الحداثة، ما دمنا ندور حول مصادر مختلفة، إلا إذا نحن سعينا إلى تصفية الاختلاف في هذه المصادر، وهذا أمر قد يبدو بعيداً أو محالاً في ظاهره، ولكنه في حقيقته قابل للتحقق بعد شيء من الإخلاص في مقارباتنا للفكرة.

وتأتي هذه المقاربة من مداخل ثلاثة:

أولها: أننا نجمع على مشروعية الأخذ من الموروث، بل وعلى ضرورة هذا الأخذ. ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك. لأن الموروث قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية. ومهما رفضنا الجانب الشعوري فإن اللاشعوري يظل مغروساً في داخلنا يحركنا ويطبعنا بطابعه.

وثانيها: أن في الموروث العربي سمات جوهرية هي فيه بمنزلة الروح من الجسد، أي أنها (ثوابت) مبدئية لا يمكن صرفها أو تبديلها، وإلا اقتضى ذلك تبديل هوية الموروث ومسخه. وذلك مثل اللغة الفصحى بالنسبة للشعر الجاهلي أو القيم الدلالية في ذلك الشعر مثل دلالات الأطلال وتركيب القصيدة. وهي بالنسبة لذلك الشعر قيم فنية هي التي تميزه، ولو سلبت منه لصار بلا هوية.

وثالثها: أننا إذا ما قبلنا الثانية فنحن نقبل ضمنا وجود (متغيرات) تسير بجانب تلك الثوابت. فإذا كانت الفصحى هي سمة ثابتة لكل أدب فصيح، فإن بجانب الفصحى سلسلة من الصفات المتحولة أي الوقتية مثل نظام السجع، وهو نظام إيقاعي ساد في النثر الجاهلي ثم اختفى في صدر الاسلام حتى صدر العصر العباسي ثم عاد لينتج عنه فن المقامات، وليختفي مرة أخرى في العصر الحديث. وكل هذا تغيير يحدث دون مساس بالجوهر حيث ظلت الفصحى لغة للنثر منذ الجاهلية حتى اليوم مرتفعة فوق (السجع). ومن هنا فالفصحى زمانية بينما السجع وقتي.

من هذه المداخل نصل إلى موضوع (الحداثة) لنقدم صورتها على أنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي لأنه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، وتصبح طوراً يسهم في نمو الموروث، لكنه لا يكبل الموروث أو يقيده. وفي مقابل هذا الوقتي المزاح تأتي الحداثة لتقدم ـ مرحلياً ـ معطيات تتفق مع علاقة المرحلة بالجوهري. فالحداثة إذاً هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الانساني، وبين الجوهري الموروثي، وذلك من أجل استمرار العلاقة الابداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعاً لها من خلال ما يضيفه إليها بديلاً عن المتغيرات المنقرضة كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية.

ولو بحثنا عن صورة ذلك في الإبداع، لوجدناه متمثلاً تمثلاً تاماً، حيث نجد في القصيدة الحديثة معادلات حداثية تؤسس لهذا المفهوم المقدم هنا، وذلك أن القصائد الحديثة تحمل سمات ثابتة هي اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي..

ولكن مع هذه الثوابت نجد أن القصيدة الحديثة قد تخلت عن بعض المتغيرات، وأحلت بدلاً عنها مبتكرات إبداعية غير إصطلاحية، مثل نظام الإيقاع الحديث بدءا من التفعيلة المرسلة إلى الايقاع المناسب في قصيدة النثر، ومعه نظام الروي المطلق. ثم السياق الدلالي المتنوع في طرق توظيفه للمجاز. والمجاز ثابت نظري يعني مفارقة القول للإصطلاح، وكل ما هو في البدء مجازي يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحول إلى إمكانية (تغيير) فهو من المتغيرات التي يتحتم على المبدع أن يبدلها لكي يؤسس مجازه الإبداعي الذي به يدنو من بلاغة التعبير على حد وصف الجرجاني للمجاز بأنه (أبلغ من

الحقيقة).

ومن هنا تتميز الحداثة عن المعاصرة وعن التجديد لأن ما هو جديد اليوم سيكون قديمًا في الغد والقديم ـ اليوم كان جديداً في زمنه كما يقول ابن قتيبة، لكن الحداثة لا تَقْدُم. وكل ما هو حداثة اليوم أو أمس لن يصبح في الغد (لاحداثة) ونقيض الحداثة ليس القِدَم ولكنه السكونية اللاواعية. والحداثة حينئذٍ ـ هي الفعل الواعي أخذاً بالجوهري الثابت وتبديلاً للمتغير المتحول. إنها صلة إستكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية، ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجددة والتي تتحقق دوماً في اللغة ومن خلالها وبواسَطتها. وكما يصدق هذا على اللغة إبداعاً فإنه يصدق أيضاً على فلسفة علاقتنا مع الموروث والعصر.

المملكة العربية السعودية

هناك ، هناك اخضرار المذبحة

أمين صالح

ذراع امرأة.
من العضد ينزلق قزم مطلقاً صرخة ذاهلة ذات أصداء مشروخة تتشظى كلما أمعن في الانحدار، وينأى المأوى البهي ذائباً في السديم تاركاً قاطنه الأثير يهوي، وبينما يهوي يحرث غلاف الهواء والضوء بأظافر رخوة ضارعاً للمأوى أن يأتي ويأويه، لكن ما من مدى يستضيف هذه الشهقة المضرمة.

على الاسفلت يستقر القزم بلا رضوض، لكن أيضاً بلا مأوى. وحيد هنا يتقرى ببصره طريقاً طويلاً يمتد أمامه أشبه بلسان حيوان خرافي ينوي اغواءه، وفي نهايته يجثم ضباب كثيف يحتل ذلك الجزء النائي. ماذا يوجد وراءه . . رئة وحش أم قلب مدينة؟

على حافتي الطريق تستريح حوانيت وبيوت واطئة مأهولة بقوم ٍ أغلقوا أجفانهم باحتشام ومضوا يستدرجون بالأنهار حلماً شارداً. من يفتح، في هذه الساعة، بابه لغريب مذعور لا يعرف الكلام؟ يظل القزم واقفاً مكانه، لا يتحرك، كأنه يخشى أن يوبخه أحد إن تحرك. لكن لا أحد هنا في هذه الساعة حيث موت الأسرار وولادة الأحلام، آخر الليل وآخر النهار، يقظة الأشباح وانكسار الظلال، لا أحد غير أوراق شجر وقصاصات تدحرجها رياح لا تُفصح كليّة عن عنفها بل تراوغ هذا المعترض طريقها مرتجفاً في عزلته.

من هناك؟ كاد أن يشهق القزم حين التفت ورأى خلف نافذة بيتٍ معتم امرأةً واقفةً ترنو إليه دون إنفعال، كما لو تتفرج على منظر مألوف، كما لو أنها لا ترى. انه ينعم النظر إلى الطيف، إلى الظل، إلى الهيكل المنتصب في شموخ، ويرجو أن يسمع صوتها أو يلمح حركة اصبعها بينما تشير إليه أن يتقدم، غير انها تظل جامدة: مدهونة بالغموض، مبلّلة بالحياد.

مراراً يرى القزم نساءَ راسيات خلف النوافذ، متشحات بالألغاز، يفضضن غشاءه بالنظر دونما إقتراب من تخومه، ودونما إختراق لمجال البصر باللمس، كأنهن ظلال منارات إنحسرت عن مواقعها

وانبجست في مواقـع أخـرى محصّنـة. نساء شغوفات بالمجهول لكن مكلّلات بالارتياب. يمتدحن الجسارة ويمجدّن بسالة الفاتح وعندما يطلع النهار يلذْن بالغياب ليحترقن على مهل. لن يأسر هذه الأرواح الرهيفة سوى ذلك الذي يتقن شعائر التناسخ.

لك ما أملكُ يا ضوء إن سطعت . . يرشو القزم الضوء كي يشق ستائر العتمة ويشعل النافذة ليرى بجلاء رنين الأنوثة. إيماءة أو إشارة، ذلك كل مايأمل. هل يتقدم؟ ماذا سيخسر إن فعل؟ لا أريد سوى أن أتحدث معك، أن أنام معك، أن أدخل ذلك الجسد المنمنم وأضيع في أبعاده لعلي أصل إلى الحضن الأول. ياتوأم الليل لفيني في قماط وهدهديني، أو سيّجي أعضائي بأناملك.

في الحضن الأول، يتذكر، صاهر جذر الضوء واستنطق ذاكرة حاسرة تشف عن أزمان غابرة وبقـايا لعب وضحك أليف ونزهات جوّالة. أقرانه شعب مأخوذ بالبراءة، والماء مخدعه. كان يلبس حراشف حوريات مسحورات ولا يكترث إن تعثّر بسرج حصان أعمى فالفرو الرفيق الذي يرمّم الأرض كان رفيقاً. ويوماً سمع هديراً في الخارج . . كان ذلك إعلاناً عن ميلاد زمن آخر.

وقبل أن يهم القزم بالاقتراب من المرأة، يباغته صوت كابح مزلزل: ـ قف.
يستدير القزم منتفضاً، ويجفل حين يرى رجلاً مسلحاً قادماً نحوه. إنه العنف النافر المتغطرس يتقمص هيكل رجل في الأربعين، حاد البصر وحديدي القسمات. يدنو منه المسلّح، يدنو النعش، يدنو الموت الموت . .
ـ من أنت؟
ـ لا أعرف.
يتفرس فيه المسلح شاهراً غضبه، كأنه يأمر الجسد الصغير أن يكفّ عن الارتجاف كي يخترق مجال وعيه. ثم يدور حوله، حول الجذع الرملي الذي يرشح خوفاً وماء.
ـ ماذا تفعل هنا؟
ـ لا أعرف.
ـ من أين جئت؟
ـ لا أعرف.

فجأة وبسرعة فائقة يسدد المسلح كعب بندقيته نحو بطن القزم ويوجه له ضربة قوية توشك أن تنتزعه من موقعه. ينحني القزم من شدة الألم، لكن الآخر لا يشفق عليه بل يعالجه بضربة أخرى على ظهره تطرحه أرضاً.

يتلوى القزم متألماً والدموع تطفر من عينيه ثم يتدحرج قليلاً. آه ياالحضن الأول أغثني، سوف يدركني السفك. ويقوّس هيكله على الاسفلت خاشعاً للسفك. يهجس ان الآخر سوف يجهز عليه في لحظة، يحدس ان النعش يرسو قريباً منه يدعوه أن يدخل فلا صائن ولا مخبأ وتدّرعه بالضعف وهشاشة الروح لم يعد يجدى. لا بد ان المسلّح يتفحصه الآن أو ربما يتقصى هدفاً مغوياً يصوب نحوه بندقيته، لكن اللحظات الرصاصية تمر ثقيلة، بطيئة، كأنها زمن آخر، طقس طافح بالدم والخوذ، وياانبض النهار إرأف بي، ما أنا إلا حمحمة ظل.

أخيراً يتكلم المسلح. صوت موبوء بالحراب. مخيف وباطش:
- منظرك لا يوحي بأنك عدو. مخبول ربما. وحتى لو كنت عدواً متنكراً فسوف نعرف أين نجدك، عندئذ ستندم لأنك إلتقيت بي.
بطيئاً يرفع القزم رأسه. لقد نجا من مصير سيىء. وطفق يرنو إلى المسلح الذي أدار له ظهره ومضى بخطوات ثابتة نحو الضباب الذي بدأ يغمره تدريجياً حتى إبتلعه تماماً. يدير القزم رأسه، تحثه الغريزة المستهترة، صوب النافذة لينظر إلى توأم الليل لعلها ترشقه بالحنان أو تبسط بإسراف راحتها لكي يعتليها ويغتسل بشيء من عسل روحها، لكنه لا يراها. نافذة مسكونة بالأحابيل وأسرار الشرفات. وحدها تحرس أقفال المراثي وممالك الرعب، وحدها تشهق. ربما في الغياب إحترقت على مهل.

ينهض بصعوبة، يترنح قليلاً، ثم يسير بمحاذاة ديكٍ فخورٍ بوحدته كان يتجول وينقر الجدران نقرات منتظمة الايقاع.

في الحضن الأول كان حضور الكائنات وتنوعها، مدٌ من السلالات تتوافد من كل حدب وتحتشد في دم عذب لتنتخب مدائنها. إحتفال بهيج. آنذاك أطل على البحر الطاعن في النوم. أفق، قال، أفقْ لتأخذني إلى هناك. ويأخذه البحر إلى الساحل ويدعه رهينة لدى بوصلة تشير له بأن يمضي ليرى صبْية جذلين وصبايا جذلات يتحلقون حول نبع مهرّج يسرد حكايات أخاذة عن نبع صديق، وتجيء الأرامل وهن ينشدن أناشيد مرحة رافلات بالريش والنيلوفر ويسألن عن البنائين الذين وعدوا ببناء مدينة بلا بوابات، يقول لهن لأكن دليلكن فأنا أعرف الجهات التي تعرفني، ثم يأخذهن إلى تلك المدينة الملآى بالدهاليز والأعمدةِ وناسٍ حلوِ المعشر لا يهابون الغزوات، وفي المنتزهات يمشي الأحياء مع أمواتهم في وداعة وأَلَفة مثل أصدقاء حَميمِين يتبادلون الأحاديث والذكريات حتى يصلوا إلى موقع تكثر فيه خنادق من زجـاج ومن حرير منمّقة بفراء الماء ومن خلالها تجري جداول النبيذ، ويغمس الحي إصبعه في الجدول، يبلّل فم الميت الذي اكتنز بالحياة، يقبّل وجنتيه ويُلبسه قميصاً من ورق الزيتون ثم يتركه بهدوء لفصائل الغابة تحرسه في حين يتمدّد الميت على مصطبة بلّورية ويحصي مبتسمًا أنفاسه الأخيرة التي تحلّق كسرب من الطيور الجميلة. ويعود القزم مع صبيّة نسيت عند النبع وشاحها وكان يسير بغبطة فلم يدرك إلا بعد وقت أنه قد أسرع الخطو كثيراً وعندما التفت لم يجدها خلفه لذلك شعر بالوحشة والأسى وبدأ الخوف يغزو قلبه.

هاهـو يواجه الضباب خائفاً، مثقلاً بالعزلة، الآن الآن سوف يفترسني، كل أنفاسي صارت فرائس مسربلة بالطعنات تجفل، يجفل لهاثي، مائي، وجهي، خيوطي الرقيقة، أيامي المحمومة، تلك الأيام التي امتحنتْ مساربي وشُعبي ونسيت أن أحفظها في صندوقي. ضعتِ يا أيامي ضعتِ وما منْ دليل.

ماحياً كل شيء ينسلُ في نسغ الضباب، يخترق عتباته اللولبية ويطأ ساحته اللدنة. هناك يشاهد حيوانات خشبية تنظر إليه وتحرك أذيالها مرحّبة، يشاهد آدميين من عاج وشمع يتبادلون السلع، يشاهد أبراجاً شاهقة تجسّ بويضاتها التي تُفقس ويخرج منها جندٌ مهابون يلوحّون بحرابهم في طيش، يشاهد

إمبراطوراً يتسلق مئذنة وحيناً يلهو بطاحونة هوائية مرصّعة بمناقير وقرون، سفراءَ حول مائدة خالية ينقرونها بالأظلاف والملاعق، وصيفات يغسلن بلاط الملكة الصلعاء بحليب أثدائهن. رأيتُ وما رأيتُ، ناديتُ. لم يكن صوتي، كان ثغاءً، كان نشارَ خشب. كنتُ الذي كان والذي إجتاحته الطعنات، كنتُ الفريسة التي. عدوتُ عدوتُ وما ابتعدتُ، وهاذياً إرتميتُ أمام مبنى.

عند المبنى يقف القزم حائراً متردداً. إدخلْ. دخلتُ: يعبر دهليزاً طويلاً يفضي إلى دهليز آخر ثم آخر ثم آخر حتى يصل إلى بهو فسيح بالغ الترف يلمع رخامه كما البرق وفي جوانبه تجثو نافورات صغيرة ينبثق منها عصير عنب وبرتقال، ومن السقف تتدلى ثريات متوّجة بالزبرجد، وعلى الجدران تنتأ أجنحة صقور جميلة ترفرف، لكن أمامه يرى أبواباً خزفية شتى، متجاورة في تناسق بديع. إقتربْ. إقتربتُ. إفتحْ. ليس بيني وبين الباب سوى مسافة ذراع. إدخلْ، فأنتَ أنتَ الذي سيرى، الذي سيسمع سر الليل. قريباً ستحرثك معاول القمر وتنثر في أجزائك تويجات الإثم. قد تبصرْ عينك مفقوءة أو رئتك مشطورة ولكن إدخل لتتأكسد. فتحتُ.

في الغرفة الأولى نساء مشعثات الشعر يحملن سلالاً، ملآى بأثداء فتيات صغيرات، ويقايضن المارة. تتقدم منه إحداهن مادة نحوه ثدياً نابضاً، «خذْ. إغسل به فحولتك». يزداد هلعاً، تدنو أكثر، «إعصره إن شئت. كانت تتضوّع بالنرجس إبنتي الأخيرة. شهية مثل تفاحة، رقيقة مثل نحر غزالة. خذه. جسّ هذا التكوّر وتيقن بنفسك من عذوبته». يهز رأسه هزات عنيفة «لا أريد». تدنو أكثر، والثدي يدنو من فمه، يشم رائحته الزكيّة ويغمض عينيه لكي لا يبصر التكوّر الراعش، غير أن حلمة الثدي صارت تلامس شفتيه، تغوي النهش أن يتفصّد، ترشوه بالنداوة والغضاضة. وتنفرج الشفتان رويداً كاشفتين عن أسنان مأخوذة بالنهش، وتنسل الحلمة بين الأسنان التي ترتفع لتنقض بغتة على اللحم النابض وتبتر الحلمة فينبجس دم غزير يضمّخ الفم ويفيض وتفيض صرخة مجنونة والأسنان الضارية تمزق بنهم ومجون أجزاء الثدي وتمضغ، تمضغ كل المرارات والخيبات، كل الحياة والموت، كل العوالم التي تنداح خالعة أصدافها الحجرية ملوّحة ببيارق الهذيان، ويصرخ في يأس: لا أريد.

أدار القزم رأسه إلي وكان مثخناً باليأس. عيناه مغمورتان بدموع تترجرج، وفمه طافح بدم صاعق. توسّل إلي: أوقف هذا الذي يحدث.

قلتُ: لا أستطيع

قال: بل تستطيع

قلتُ: ليس الآن

قال: متى؟

قلتُ: استمر

قال: لا أريد

قلتُ: لا تيأس

قال: ماذا سيحدث لي

قلتُ: لا أعرف

قال : تكذب . هذه قصتك وأنت تعرف النهاية جيداً . كل شيء مخطط له في ذهنك .
قلتُ : صدقني لا أعرف
قال : لا أصدقك
قلتُ : لا يهمني
قال : لستُ بطلاً ، لستُ جذاباً . إختر غيري .
قلتُ : فات الأوان
قال : إذن إجعلني بطلاً
قلتُ : لا
قال : لماذ؟
قلتُ : استمر
قال : انت مجنون . كذاب . محتال .
قلتُ : أنظر خلفك.

وعندما نظر القزم خلفه رأى فتاة باهرة الحسن تفرد أهدابها في ولهٍ كأنها تسّرح ذكرى أثيرة في سفح البؤبؤ، وبين شفتيها المغسولتين بزبد المساء تذْرع ابتسامة حلوة .
تمتمتْ : هل تذكرني؟
هززتُ رأسي وأنا مشدوه : لا .
بهدوءٍ فكت إزرار قميصها وكشفت عن صدرها وقالت : أنظر.
نظرتُ إلى صدرها ولم أر ثديها ، الدم المتخثر يفصح عن وقت إنحدرت فيه القسوة من مقصورتها وعاثت في الصدر ببطش هادر.
هدلتْ : هل تذكرني الآن؟ أنا من أكلتَ لحمها ساخناً وغادرتها عند الجسر دون كلمة . أنا من حلمتَ بها وفي الحلم لم أعد عذراء . أنا من تنفستَ في لهاثها عويل المراعي .
قال لها : نعم ، نعم . كنتُ آنذاك بذرة سديمية .
همستْ : كنتَ الأوسم والأنبل .
همس : كنتِ الأجمل والأبهى .
همستْ : وكان حفيف الأدراج يظللنا بينما جسدك الاباحي يكبّل فضائي بعرقك الأخرس .
همس : كنا جسدين طفلين يزركشان عنان الشفق بأجراس جسورة .
همستْ : هيا خذني قبل أن أموت .
همس : لا تقتربي . صرتُ الآن كائناً مخيفاً .
لكنها إقتربت وأمسكت يده ثم دفعت نفسها نحوه فغاصت يده في صدرها الرخو، وغارتْ ، عندئذٍ أطلق صرخة رهيبة ، صرختُ من اليأس، من الخوف ، من القهر . . وهربتُ . خرجتُ ، يسبقني لهاثي ، يتبعني رعبي . ودلفتُ الغرفة الثانية .

هناك يرى القزم شعباً من الأشجار تعوي وحولها أفراد من البشر يتحركون كما لو كانوا نياماً . موز ينهمر من أعلى ، تفاحات تهرول مذعورة ، ورجل يجثو في خشوع أمام إمرأة تجلده بسوط لاهب وتعوي .

عويل يأتي من ناحية: أرامل ينشرن مراثيهن على صنوبرات كفيفة ويومئن له أن يتقدم ليغرزن في ذراعه مرثية مهيبة، لكنه لا يتقدم بل يتقهقر راجفاً. يتعثرن بالكلام:

«إنها القنابل تسحل المدائح وتحزم البيوت سبائك من قش ومن حجر. إبتعدْ أو إقترب لنسفح في ذراعك ما ورثناه من صهيل الفاقة والتشرد، نحن أمهات القتلى اللواتي يشيّعن الفوانيس في فجر مدهون بالعقارب. أمضِ أو تعال فلا أنت حي ولا أنت ميت. نعرفك يا إبن الحضن الأول لكننا نجهل حاضرك وغدك. تَعال لندق في خاصرتك مساميرنا الزاهية ونعلقك على خشبة الملجأ الذي صنعناه من طين الحروب والمجازر اليومية. تعال.»

يرتعد القزم هلعاً ويفر خارجاً من الغرفة ليدلف أخرى جرداء تماماً، بلا سرير ولا صديق ولا عشيقة. ساعات حائط عديدة بلا عقارب معلقة في فوضى وارتجال. يخطو القزم بتثاقل، يتوقف، يدور حول نفسه، ثم ينزوي في ركن ويجلس شابكاً ذراعيه حول ركبتيه المضمومتين ويحني رأسه. من أصابعه تسيل مياهٌ سرعان ما تذوب في أرضية الغرفة كما لو إنها إسفنجة تمتص كل التعب وكل الأنين. مياهٌ لا تكتسح بل ترفو ماضياً ممزقاً تناثرت جهاته خرقةً خرقةً. ياالحضن الأول تعال واستطلع جهاتي التي ظللتها، خذني لأخوض في حكمتك، دونك أنا خائف وتائه. أنا كائنك النازف موتاً، ظمآن ومسكون بالفجيعة.

يرفع القزم رأسه، يحدّق في الجدار الذي أمامه، وبعد دقائق يتحرك كالمأخوذ ويحبو متجهاً ناحية الجدار حاملاً إنكساراته وشظايا أيامه الفائتة، يحبو إلى أن يصل إليه، يتحسس سطحه الصلب، ياالحضن الأول، ينبش أظافره في لهفة غامرة، تعال، يكشط الدهان ينكسر ظفر ثم آخر، تعال، يكوّر قبضتيه ويضرب بهما الجدار في عنف، تعال، ثم يهوي برأسه فوق الجدار بحدّة وهستيرية، خذني، الدم يتدفق من الجرح لكنه لا يتوقف، خذني، إرتطام آخر، خذني، يتفتق الجدار مثل جلد، مثل غشاء، مثل رحم. ويولج الرأس في الشق الذي يزداد تمدّداً واتساعاً. يختفي الرأس، العنق، الظهر، الفخذان، الساقان، القدمان. وحين يتوارى تماماً يلتئم الشق ويعود الجدار كما كان . . صلباً ومحايداً.

الساعات تقرع أجراسها. رنينٌ يعلو شيئاً فشيئاً حتى تكتظ الأمكنة بشعائر نهارٍ مأساوي.

أبريل ١٩٨٥

الدمى والملائكة

الياس فركوح

ما كانت «حنان» لتدرك ان الوقت تأخر. وانها أيضاً تأخرت. فهذا اليوم يوم آخر. زمن مختلف لا يشبه في شيء تقويمها العادي. ليست أمها هي المرأة التي تعرفها، ولا الحارة تلك التي تواظب على الخروج إليها.

ففي الفجر. قبل أن يستيقظ دبيب الأرجل على الأرض. أو تنزلق مغالق الدكاكين الصدئة نحو الأعلى. غادرت الأم فراشها المركون يسار الباب. تذكر «حنان» ان الوقت كان بعد الأذان. وتذكر أن هدير البابور، في المطبخ، طفق يتناغم. لم تر برميل الغسيل يُملأ وينتصب على البابور. الا انها عرفت كل تلك الخطوات عبر السمع والرائحة.

أصوات تحز شيئاً على معدن صلب، فتقشعر منابت الشعر تحت جلدها: أمها «تنكش» البابور. رائحة تهجم لدقائق على المكان فتهّيج غثياناً في النفس، ثم تزول: اشتعل البابور. فرقعة لها صدى قصير، ثم سقوط رتيب في فراغ: يُملأ البرميل بالماء. ثقل انّهد فجأة على شيء فأصدر «طشيشاً» سريعاً، ثم تواصل الهدير بانتظامه المعروف لدى «حنان»: استقر البرميل على البابور أخيراً، بعد أن انزلقت منه قطرة على النار.

وأمها في المساحة الصغيرة، على الأرض العارية، تتنقل حافية.

لم توقظها. أو لم تتقصد أن توقظها كما في كل صباح. حاولت أن تنجز عملها بالصمت التي تستطيع. فالوقت ما زال مبكراً على القيام، لكنها «حنان» الصغيرة التي تنام كالملائكة. وجهها بريء كبنات الجنة. وافاقتها سريعة كالبرق. هذا ما قالته لها جدتها يوماً: (حنان. تنامين مثل ملاك الجنة. وتفيقين كالعفاريت على أي صوت!). ومنذ تلك المرة، واصلت الجدة تحكي القصة لأمها حين تعتقد أن «حنان» لا تسمعها!

إلّا أن الصغيرة تسمع. خاصة حين تفّح الجدة كالمحمومة:

«انتبهي. عليكما أن تفعلا ذلك في النهار!.

تنظر «حنان» إلى زاوية الغرفة، فترى جدتها، كأشياء الدار، ساكنة لا تتحرك. نائمة لا يصدر منها سوى تنفسها الثقيل . . المنتظم.

تغمض «حنان» عينيها ثانية وتعود ـ كبنات الجنة ـ للنوم من جديد. فالوقت ما زال مبكراً تحلم بدمية أخرى غير التي اعتادت الجدة على خياطتها لها دمية تغمض عينيها عندما تنام، وتغنّي حين تفيق!

●

في ذلك الصباح حملت «حنان» كيسها القماشي، وهرولت الى المدرسة. نفس الكيس الذي يرافقها كلما خرجت من البيت. دفترها، وقلمها الرصاص، ونصف رغيف بالزعتر الناشف. هذا كل ما يحتويه كيسْ «حنان». أما في هذا اليوم الذي لا يشبه في شيء تقويمها العادي، فان شيئاً جديداً طرأ.

اقتربت جدتها منها وقالت:

«احزري ماذا سأعطيك؟

تلهفت «حنان» لتعرف، وأرادت أن تسأل. إلّا ان جدتها لم تنتظر إذ قالت:

«ـ ما رأيك بهذه الدمية؟ لقد صنعتها خصيصاً لك بالأمس.

وأخرجت الدمية من وراء ظهرها.

كانت كغيرها من الدمى التي خاطتها لحنان. ولكنها هذه المرة دمية حمراء كبيرة. لها عينان (زران) كبيرتان. ومحشوة بالقطن لا بقصاصات القماش والقش. وقبل أن تفكر «حنان» بقول أي شيء، فاجأتها الجدة:

«خذيها معك إلى المدرسة!»

جنّت «حنـان» فرحاً ولم تستطع إلّا أن تقفز هنا وهناك. تقبّل جدتها الساكنة، وتنخطف إلى الخارج دافعة الدمية في الكيس. فهي المرة الأولى التي يسمح لها بأخذ دميتها إلى المدرسة. ما هذا النهار الجميل الرائع؟ . . اليوم ستعرف رفيقاتها كم هي محظوظة بجدة كجدتها. تحممها. تطعمها. تحكي لها الحكـايات. وتصنع لها دمى جميلة. ولكن «حنان» تذكرت شيئاًففترت سعادتها: (ان دمى جدتي تتمزق دائماً عندما ألعب بها! تظل جميلة وهي على الأرض فقط).

ومع هذا فان «حنان» أبقت على فرحها. فهي تملك اليوم دمية جديدة. دمية تستطيع أن تريها لكل صديقاتها في المدرسة.

●

الحارة هي الحارة. ولكنها في هذا اليوم شيء آخر. صارت ساحة واسعة تملك «حنان» الإذن باللعب فيها وقتاً أطول. لا بل كل الوقت!

فعندما عادت «حنان» من المدرسة، وجدت جدتها تقف عند الباب. ركضت إليها وارتمت في حضنها. كانت سعيدة بالدمية إذ لم تنفرط رغم لعب صديقاتها بها أيضاً. (آه كم أحبك يا جدة!) قالت

«حنان». تبسمت لها جدتها وأبقتها في حضنها.

«- إني جائعة.»

قالت «حنان». نهضت الجدة ووضعت أصابعها على رأس الصغيرة.

«- هاتي كيسك وخذي الدمية. سآتي لكِ بالطعام إلى هنا. لا تدخلي. إلعبي في الحارة!». إذن، هو يوم آخر. يوم جميل امتلكت فيه «حنان» كامل حريتها. فالحارة ملعبها طوال الوقت. وهي ليست ملزمة بأن تسكن، منذ الآن، إلى البيت الضيق.

وجاءت إليها الجدة بالطعام. أكلت «حنان» بلهفة وسرعة. فهي تريد الإسراع إلى أزقة الحارة. هناك تجد الأولاد يلعبون فتشاركهم لعبهم. والبنات يقفزن فوق المربعات المرسومة بالطبشور على الأرض. إذن، ما أعظمه من يوم. وما أروعها من حارة. أما الفضل كل الفضل.. فللجدة.

●

لو كانت «حنان» تعرف أن الحارة في العتمة ليست هي الحارة، لما فرحت كما فرحت ذاك النهار.

لقد غربت الشمس، وخلت الأزقة من الأولاد والبنات. صار الجو معتمًا على غير ما اعتادت «حنان». كما أن التعب أخذ منها قواها، ونال من جسمها الصغير. وهي بعيدة عن زقاق بيتها في الحارة.

ارتبكت «حنان» في البداية.

ثم بدأ الخوف يغشاها: (لم تأتي أمي أو الجدة لأخذي إلى البيت حتى الآن! هل نسوني؟!).

فأخذت تركض إلى البيت وكأن شيطاناً يطاردها.

وعند المنعطف الأخير، قبل أن تشرف على الزقاق، تعثر قدما «حنان» فوقعت على وجهها. تعفّرت رموشها بالتراب، واصطدمت دميتها بصفيحة صدئة فتمزقت إلى أشلاء من القطن والقماش.

عندها بكت «حنان»، فسالت دموعها على خديها خيوطاً من ماء عكر.

●

حين صارت «حنان» على بعد خطوات من البيت، رأت كل شيء.

إضاءة الشارع على الزقاق كالقمر. جدتها تنتحي جانب الباب وقد التصقت بالجدار. أمها تتخطى العتبة وكأنها تنفلت من يد تدفعها في الظهر! ثم شبح رجل يخرج من الباب، من ورائها وهو يتلفت في كل الاتجاهات!

لم تر «حنان» وجه الرجل. لذا فهي لا تستطيع أن تتذكره إن رأته ثانية. ولكنها تتذكر كل التفاصيل، لذاك اليوم:

كيف أن أمها أفاقت باكراً ولم تصدر أصواتاً عالية ككل صباح. وكيف أشعلت البابور كي تستحم.

كيف أن جدتها أعطتها دمية جديدة ففرحت. ثم فرحت أكثر عندما سمحت لها بأخذها إلى المدرسة.

وأيضاً، تذكر «حنان» متعة اللعب حتى وقت متأخر. والطعام اللذيذ، الكثير، الذي أكلته بعجلة.

.. إذ كان طعاماً دسماً طيباً ليس كالذي تعرفه وتأكله كل يوم. طعام آخر!

ان «حنان» تذكر كل شيء.

أما لماذا كانت كل هذه الأشياء؟ ولماذا حدثت في ذاك اليوم؟ ومَن هو الرجل الذي خرج من بيتهم، خلف أمها، متلفتاً، في العتمة، في كل الاتجاهات؟.. فان ذلك لم تعرفه «حنان»، كمعرفتها الأكيدة لأشلاء دميتها الجديدة، وقد فقدت إحدى عينيها.

دخلت «حنان» مساء يومها الطويل الحافل وفي يدها دمية ممزقة لم يبق منها سوى عين واحدة.

لقد سقط الزر الآخر في طين الزقاق لما وقعت .. فبكت.

عمّان تشرين أول ٨٢

موت جديد لمغن اخر

فريد رمضان

لعيون ناصر هذا الحديث:

-١-

..... وبكل ثقة تجاسرت، أحرقت جيفة الخوف النهاري ووقفت أحدق:

كان البحر يحيط المبنى المنفلت من أنفاسه، رأيته، كان يقف في شرفة المبنى، المبنى مستشفى صغير الحجم، كان وحيداً يصافح خيامه يعلن عن مكتشف الخديعة ويبتلع الحسرة، من شرفة المبنى يرى العلم الذي يرفرف فوق الصارية أمام بوابة المستشفى، يختفي من الشرفة، أراه يتجه نحو الصارية ويبدأ بالصعود نحو العلم، حين وصل أمسك طرفاً منه ووضعه في فمه، ظل يعلكه، كان مرّ الطعم، هذا ما اكتشفته من وجهه، ثم غنى:

أنام أمام البحر وأصطاد السمك
ألتحف نفايات الشاطىء
ووسادتي بقعة زيت .. بقعة زيت
هيلا .. هيلا يا بحر
هيلا .. هيلا يا بحر
أعرف أن لليل شكل النهار
وأعرف أن للنهار شكل خشب
هيلا .. هيلا يا بحر
هيلا .. هيلا يا بحر

أصفق له، جميل هذا يا عدنان، جميل، وهو لا يراني، أراه يسحب العلم بقوة، فيفقد توازنه. رأيته:

كان يعود إلى الخلف، يسقط وفي يده العلم، لم أر ملامح وجهه جيداً، ولم أسمع نداء صوته.

حين أخذوه، كانت شظاياه لا تزال منثورة في الساحة، شاحبة الأطراف تتفتح كغيم يفجر الأصوات التي تأتي وتستجمع الحكاية.

سألتهم، كانوا واقفين في حضرة الإنكسار، يحدقون، يملكون مبتغى الحكاية ويهذرون.

أخبروني بأنه كان ضمآناً، شرب البحر ثم مات. لم يمت قلت لهم، لقد رأيته، كان يقف في الشرفة، عيناه غائرتان، رأيت تنهيدة الألم تدخل جسده خلسة وتمتص عافيته.

كانوا يقولون:

انه غطس في الهواء، لم يكن يجيد السباحة باتجاه الأعلى، كانت أصوات المرايا تأخذه معها صوب الأنفاس الأليفة.

قلت لهم بلطف جديد الصنع:

ارخوا شكوككم، وانفضوا مبررات خرافاتكم واسمعوا الحكاية كلها:

كان وحيداً وكنت في رغبة لرؤياه، حين رآني قال: أنا لا أعرفك.اسمك ناصر، ولي معك أيام تثير لهو الأطفال في غابات لها عباءة الخمرة وكلما ناديت عليك بذاكرتي أخذني مد غريب باتجاه الحوارات المستفيقة حيث يتشكل وله الضحك واللقاءات والهمسات والشيطنة، أليس كذلك؟ لكن من أنت؟ أخبرني.

أردت أن أقول له عن تضرعات المساء الذي يشعل الأغاني، لكنه هم بالركوب في سيارة وقفت فجأة ونزل منها رجلان لهما ملامح الغربة أمراه بالصعود فركب في السيارة، كانت سيارة أسعاف، لها الفة غريبة، ابتعدت عني وهي تسير بتؤدة مملة ومضيرة، قلت له: ما بك.أخرج رأسه من نافذة السيارة وقال لا أعرف، خلت حينها بأنه يستأنس المه بصوت الاسعاف، حين سألت عنه بعد ذلك، أخبرني من رأى السيارة بأنها حين دخلت المستشفى لم تنزله عند البوابة، بل همت بالصعود بالمصعد الذي كان عاطلاً مما دعى السائق أن يصعد بها السلم.

حين ذهبت إليه، رأيت الممرضات يضعونه في ثلاجتهم الخاصة بعيداً عن المرضى ورائحة الأنفاس الساخنة، تطلع إليّ بهشاشة تستفيض إنكساراتي وتغادر نحو المواضيع الكثيرة التي تحدثنا فيها قبل أن نلتقي وقبل أن نتحدث.

-انهم يضعوني في الحفل، الا تأتي؟.

قلت للممرضات: دعوه يستأنس أيامه ففي نظراتكم ذريعة الحسرة.

- لكنه مات . .

قالوا واتجهوا نحو الأسرة يستعرضون مهارتهم . لم يمت قلت لهم، ثم تطلعت إلى الثلاجة:

- ضعوني معه.

ضحكوا وقالوا: اذهب واشرب كأس حليب طازج ونم قرب أمك، ذهبت إلى الشارع، أوقفت سيارة أجرة ثم قلت للسائق: خذني خارج البحرين.

ظل السائق يأخذني من شاطىء إلى آخر، يبحث عن منفذ يشعل به الأماكن ويضيء به الدرب، وأنا مسترخ في المقعد الخلفي أخبره بأنني أملك كائنات لها سطوة السؤال وعاصفة الدروع، حين تعب من البحث التفت إليّ فقلت له لا تتردد. اطمئن وقال: إذاً اربط الحزام، ثم قاد السيارة بسرعة، سمعت بعدها حديث الأسماك ومخادع البحر، وكانت هناك بقعة زيت كبيرة غطت السيارة وهي تبحث في قاع البحر عن شارع مسفلت لا يملك مباهج الأصداف وابتهالات المحار.

ـ ٢ ـ

استيقظت على صراخ أبي وهو يأمر أمي:

أيقظي هذا الحديث النائم الذي لا يملك عملاً و صنعة. حين رآني أفتح عيني وارمم في سري بناء الأغنيات التي تذيعها إذاعة البحرين كل صباح اطلق جوارحه الحادة وسبابته التي حين أجمعها يتكون لدى قصة ظريفة تحكي عن صبية أكلت تفاحةمن يد امرأة عجوز ففقدت حاسة الشم والنظر والسمع وتأدية الوظائف الطبيعية.

تذكرت بأنني تركت عدنان في الثلاجة فركضت إليه، حين فتحتها لم أجد شيئاً مما أفقدني ابتهاجي اليومي بحكاية أمي، صرخت بأمي التي قالت بأنها تقطع اللحم.

ـ انه لحم عدنان.

صرخت بها ثم قلت ليدي: لا ألفة في هذا البيت ولا رحمة فما من شيء يوضع في الثلاجة إلا ويطبخ، لكنني طمأنت نفسي: على الأقل سوف نأكل هذا اليوم لحماً طرياً بعيداً عن مؤونة البلدية.

حين خرجت من البيت ركبت باصاً أخذني إلى شارع باب البحرين وقبل أن أنزل رأيت عدنان، كان لا يأتي ولا يغادر، حقنة تغوص في لحمه وتستفيض التآماته، عيناه تخوران فلا يقوى على التشبث بمراصده، يرمقني من تحت صحوته الشاخصة التي تنضح بالنواح.

ـ قم معي.لم يتحرك كان سكراناً، ساكناً. شمائل أسراره مشدوخة والمارة في هذا الشارع التجاري يتسعون في مقتداهم. سحبته من يده، صفعته على وجهه علّه ينهض، يرمقني المارة باستغراب أعبر به أمام المتاجر، أوقفني تاجر وقال:

ـ نريد هذا الرجل كفاترينه، هل تبيعه بدينارين؟

قلت له بعشرة دنانير، لكنه رفض فابتعدت عنه، بادرني عدنان بإشارة من يده، تشير نحو المتاجر والمارة ومركز الشرطة الذي يقع في نفس الشارع، وهمس:

ـ دعني أنام لا أريد أن أرى.

ـ لكن لا شيء هناك.

ملامح الشارع تتباهى بزيها ولا تستحي، تستمر في الفتها التجارية ولا تكترث، اشار مرة أخرى وقال:

ـ لن تفهم.

حين نظرت مرة أخرى لم أر سوى المدينة التي تغيب في خدرها.

حديث عدنان المشكوك فيه:

- ١ -

أرخيت شكوكي واعتمرت خوذة جندي ظلت تبحث عن ساحل في هذا الخليج المثخن بالعساكر.

ظلت الجالسة قربي تقبل أصابع يدي وأنا أنظر من خلال النافذة التي يستعصى عليّ دائماً فتحها، أخبرتها عن قبر يترصد مكامننا. فسألتنى: أين يجلس هذا القبر؟ أشرت صوب وهج القلب حيث لا يأتي الهواءِ وحيث تتوقف مصانع الحليب، حيث الماء الذي تاه داخل رئتي وغربلها. هناك قلت لها، قرب مراصد القوم الذين يتقاتلون في الجزء الشمالي من مؤخرة الخليج.

ظلت تقبل أصابع يدي ولم تنظر صوب ما أشرت. نظرت إلى وجهها فرأيت غياهب تأخذني للبعيد فأنشد فيها آخر اغنياتي:

أنت سطوة المحو تطلبين الطلاق
والقبر ينفجر من شمائل دمي
الكورس: ها ها .. يالله
أنا غائص في ارتخاء الحب
أكاد لا أعلم
الكورس: ها ها .. يالله
أكاد لا أعلم
الكورس: ها ها .. يالله
ها ها .. يالله

بدأ الجمهور،وأنا على المسرح،يثير النغم ويشكل فرحته بنشوة ويردد مع الكورس:

ها ها .. يالله
ها ها .. يالله

انتهى من الأغنية، تسدل الستارة فأفتحها بقوة وأشير بيدي للجمهور

ها ها .. يالله
ها ها .. يالله

فجأة ألمح بين الجمهور رجلاً يشهر مسدسه ويطلق النار باتجاهي، قبل أن أسقط أمام فرحة الجمهور عرفته: كان مدير المسرح.

أخذوني بعدها إلى المسجد القريب وتركوني في خضرة الفئران التي تختبىء في زوايا السجاد الذي يطويه الصبية بعد صلاة العشاء. كدت أقول للفأر الذي وقف فوق أنفي ينقر شاربي: ابتعد. لكنه فتح فمي وأخذ يعلك لساني، أحاول أن أفك جسدي الملفوف بخرقةخضراء، صرخت بالفأر حين

فشلت:
ـ كيف أغني الآن؟
عند الصباح:

جاءت حبيبتي وظلت تبكي وتولول: راح الغالي . . راح الغالي.
نظرت إليها بغضب وقلت: خلصيني من هذه الرائحة التي ينشرونها على جسدي، أمنعيهم لا أريده أن يضعوا القطن داخل أنفي أو في أذني.
ـ للجنازة الفة الخير. قال أمام المسجد
ركض إليه صبى وقال:
ـ لم نحصل على نعش يا مَولاي.
قلت لهم: اتركوني أذهب لمراقبة الطالبات اللاتي سوف يذهبن إلى مدارسهن الآن. أمام بوا المدرسة رأيت ناصر يتطلع بشغف لا يثمر شيئاً إلى الفتيات المكتنزات بزيهن الأزرق. قلت له: أن ناصر وأنا أعرفك فخبئني عندك.

أخذني إلى ثلاجة بيتهم، كانت قديمة وتصدر أصواتاً مزعجة، قال لي هنا لن يلاحقك صرا أبي الصباحي.

حين دخلت الثلاجة واجهتني شوارعها اللزجة فشعرت بأنه بيني وبين اللّه ألم شديد. وأنا استحواذ البرودة لا أتنفس الهواء، لا أقوى على الحركة، لم أكن أسمع سوى صوت الثلاجة وفحيح هاجس الماء الذي تاه داخل رئتي، فحيح يأتي بطعم جوازات السفر الواعدة التي سحبت ذات مس ينصاع لسطوة البرودة والضباب المصطنع، طلاب كثيرون يتقدمون نحوي وأنا خلف قطعة ثلج وقر سمك مثلج فقد رائحته، قالوا لي: سوف نحملك فوق ظهورنا فتكلم. قلت لهم: لا، لكنهم حملو فبحث عن سر طفلة مغدورة، إياد كثيرة تفتح صدري، تشقه، تزيح عن طريقها مسالك القفص الصدري وتغور في الداخل، رؤوس يانعة وواعدة تطل من بين مطالبهم وتصرخ بي:
ـ يجب أن تحدد يا عدنان، مع اللّه أم معنا؟
فتح ناصر الثلاجة وقال لنا: اخفضوا أصواتكم كي لا تكتشفكم أمي.

ـ ٢ ـ

مأسور بغبار بارد يكبس على صوتي، وأنا في زاوية الشارع أرى سور بيت حبيبتي يسور الطلا المأخوذين بالهلع، وغيث المسافة واحتمالات السقوط. قلت لحبيبتي: أحبك، وأحب أن أغني فدء سور بيتكم يرأف بالطلاب.
لم تقل لي كثيراً أحبك، تحدثني قائلة: دعنا نذهب للبار ونشرب نخب مطالبهم، ها ها . . ياللّه.

لم أضحك على تعليقها، كنت خائر الأفق لا أقوى على فتح عيني،مسجى وأياد كثيرة مزدا وتعبث بصوتي. أذكر انني قلت لها:
ـ نذهب للشيخ ونعقد القران.

أذكر أنها قالت:
- ليس قبل أن تطلقني.
يتقدم الطلبة، يترعون المسافة بغبطة مألوفة ولا يستهينون.
قالوا لي:
- نريدك أن تغني.
قلت لهم: سوف أغني بهذه المناسبة فلتسمعوني:

لقد أضعت المفتاح

يصفق الطلبة تصفيقاً يصل إلى حد الغليان.

لقد أضعت المفتاح
أمام الباب المغلق
حين طرقت الباب
رأيت الباب جوازاً يشهق

يواصل الطلبة تصفيقهم، أرى ناصر يتقدم من بين الجموع وفي يده علب بيرة ساخنة جداً قال انها أصبحت هكذا من أنفاس الطلبة الذين أثارت جوارحهم الأغنية، أخبرته انني متعب وأشعر بجسدي يتحول إلى صقيع، فضحك، قلت له: قبر بشع يتحرك بين الطلبة. لم يضحك، فحكيت له عن حبيبتي الرقراقة، قال بأن حكايات الحب لا تثيره فدنوت منه:
- لقد قبلتها يا ناصر
بفرح يدعوني:
- وماذا فعلت أيضاً

قلت له بأننا نمنا معاً في السيارة، أمام تكسر الموج تحت شرف النجوم ورجال شرطة النجدة الذين يباغتوننا، فأحلف باسم اللّه والملك وأمي بأنها زوجتي واننا فقراء لا نملك غرفة تجمعنا.

ونحن نسير مزدانين بصلابة الهتافات دخلنا شوارع تختلج الأماكن المقدسة فذهبت إلى عيادة الطبيب الذي كان يشير إلى بطني ويقول: شيء أنت لا تعرفه يتهضم في اختلاجاتك المتوارثة، ويفضل استئصاله الآن.
قلت له: لا، ثم واصلت مسيري. أرى في الطلبة حزناً وتعباً يستعصي على الأفق إزاحته، تعب مهيمن وغبار على جوانبه ورجال بملابس كاكية ينزلون من عرباتهم.
- الشرطة . .
صرخ بي ناصر فركضنا باتجاه ممر ضيق يحبس بيوتاً طينية ترخى عضلاتها أمام صلابة الرطوبة وأمطار الشتاء، شعرت بحمى الخوف تضر القفص الصدري فتجاسرت على نفسي، ألغيت مقتفي النهايات واستندت إلى الحائط التقط أنفاسي المائجة واتقيأ. سحبني ناصر بقوة:
- أهذا وقته؟
- لا أقدر اني متعب فخبئني

ـ ليس الآن.
ـ اني متعب

تقـدم منـا الشرطي فدفنت رأسي داخل الحائط كي لا يتعرف على ملامحي، لكنه حين رأى مؤخرتي صرخ:
ـ لا تتحرك أيها المطرب المنحاز.
يعلك ناصر ارتباكه، يتلفت، يتناول قطعة خشب ويهوي بها بقوة فوق صدغ الشرطي الذي يفاجأ. حين نزف وسقط على الأرض تقيأت كل قهر الطلاب، كان ناصر يبكي خوفاً:
ـ سيعاقبونني.

يتحسس صدرالشرطي، يسمع دقات قلبه المخزونة ويتساءل:
ـ إن مات سأعدم ؟!!
لمحت شخصاً قادماً باتجاهنا فأخبرت ناصر الذي قال لي: تعال واقفز داخل جيبي واختبىء.
حين دخلت شعرت بأن جيبه مشحون بأنات مستشفى لا يملك نوافذ ولا خمرة وكأن الطبيب يخبرني مرة أخرى:
ـ يجب أن نستأصل الشيء الذي يتهشم داخلك.
ركضنا، أو هو الذي يركض وأنا بداخله، حين شعرت بالجوع حاولت أن أقضم أصابعي أو أتنفس الهواء الذي أستهلكه فصرخت بناصر أن يتوقف:
ـ أعطني قليلاً من ضوء الهواء.
كان كل شيء يفر. كذب علي وظل يركض ويلهث وأنا في اشتعال الاغنيات لا أرى الطلاب يقتحمون أبواباً موصدة ويتراكضون نحوي صارخين:
ـ لا تخن.
لا أقدر. صرخت بناصر الذي الغى الغيمة التي تفر مع لهاثهءأخفى استباحاته داخل مدارات الموج وقال لي بأنني لم أر كائناته الحية التي تنبض بالشوق.
ثم وقف. لجم خوفه وتعبه وكائناته الشمسية وقال بهدوء:
ـ يمكنك الآن أن تذهب حيث تشاء، لكن انتظرني عند أول الوقت أمام باب البحرين.
ـ وأنت؟
ـ لا عليك
حين ركبت الباص كان السائق هو الطبيب نفسه الذي أراجعه دائماً:
ـ يجب أن نستأصل ذلك الشيء
ـ ليس الآن
لم ينطق، أخرج من جيبه مشرطاً أمريكي الصنع وشطر به وجهي ثم شق بطني، صرخت النسوة اللاتي كن في الباص. سمعت صوت ناصر يأتي من بعيد:
ـ أوقفوا هذا الباص، أوقفوه
غرس الطبيب حقنة أفقدتني كل قدرتي على الحركة. حاولت بعدها أن أزيح نملاً كان يفتح

الرموش ويدخل عيني لكنني رأيت:
حماراً مهندماً يرقص رقصة (العرضة).

ما قاله ناصر قبل أن يحدث كل شيء:

-١-

كان وحيداً يصالح خيامه، أخبروني بأنه عطشان، شرب البحر ثم مات.
الفنان لا يموت قلت لهم.
كانوا يقولون ويغلقون شواهد التاريخ، لكنني قلت لهم إسمعوا الحكاية كلها.
- لكنه مات.
لم يمت، صرخت بهم، لقد صعد الصارية ليحيى الناس.
- لم يكن هناك أحد.
لقد خلقت له كائنات تشجعه، تنير له منائر الشوارع والمنحنيات والقوارب والبيوت المخلوعة من جذورها. عند أول الوقت ذهبت إليه أمام باب البحرين، لمحته، كان يفقد ملامحه فسحبته من يده، رأيت الطلبة يتراكضون والشرطة أيضاً. صفعته فوق وجهه ففتح عيناه المثقلتين قال خبئني، قلت له لقد فقدت جيوبي، فنظر مرة أخرى تجاه الطلبة وقال:
- أركض معهم يا ناصر وسوف أغني لكم.
لم أتحرك، جلست قربه، تقدم منا الشرطي الذي ضربته فوق صدغه ترك مسافة كبيرة بينه وبيننا، فكر ثم صعد فوق عمود إنارة قريب وقال بشراسة تدرب عليها طويلاً:
- لا تبسطا خديعتكما عليّ.
بعد انشداخ الوقت أخذوا عدنان، جاءت سيارة مسرعة وأخذته صوب المناسك المفروضة فسألتهم:
- ماذا حدث له؟
لكنهم قالوا بأنه مات وأخذ الآن لمعمل التجارب. استعيذوا باللّه،قلت لهم، واستغفروه وصلوا على الذين تعرفونهم واسمعوا الحكاية لآخر مرة:

حين سقط من فوق الصارية لم يتفتت، تفتت العلم الذي كان يرفرف فوقها، اختلطت ملامح وجهه، توزعت بين الأحمر والأبيض.
قالوا مات
لم يمت.
مات
لم يمت
مات

أمسكت أحدهم بقوة من ياقة قميصه وصرخت: لم يمت فلماذا لاتفيقوا الحديث، أفيقوه، افيـ.... قوا.... الحديد.

شعرت بألم حاد فوق رأسي، كان أحدهم يمسك عصاه التي ابتلّت بدمي فغبت.

ملاحظة أولى:

للحكاية شكل آخر لكن ان فهمتم هذه فإننا لن نحكي عن عبد اللطيف السماك وما حدث لابنه الذي صفق كثيراً لعدنان.

فبراير ٨٦م

من صفاة الماء، قبضة

« نعتمد في معظم ما نرسمه في كتابنا هذا على الآثار والأخبار عن نبينا «صلعم» وعن السلف الصالحين قبلنا دون الاستخراج بالعقول والفكر، إذ أكثر خبَر عمّا مضى من الأمور وعمّا هو كائن من الأحداث وذلك غير مدرك علمه بالإستنباط والإستخراج بالعقول »

●

« قوله عزّ وجل: «وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة». قال: فالسواء الذي ترونه في القمر شبه الخطوط فيه فهو أثر للمحو. ثم خلق الله للشمس عجلة من ضوء نور العرش لها ثلثمائة وستون عروة ووكل بالشمس وعجلتها ثلثمائة وستين ملكاً من الملائكة من أهل السماء الدنيا قد تعلّق كل مَلَك منهم بعروة من تلك العرى ووكل بالقمر وعجلته ثلثمائة وستين ملكاً من الملائكة من أهل السماء قد تعلق بكل عروة من تلك العرى مَلَك منهم ».

●

« قال سمعت وهب بن منبه يقول: ان العرش كان قبل أن يخلق السماء والأرض على الماء فلما أراد أن يخلق السماء والأرض قبض من صَفَاةِ الماء قبضة ثم فتح القبضة فارتفعت دخاناً ثم قضاهن سبع سماوات في يومين ودحا الأرض في يومين وفرغ من الخلق في اليوم السابع ».

« وقد قيل ان الماء كان على متن الريح حين خلق عرشه عليه »

●

« حدّثني عبد الصمد إنه سمع مصعباً يقول وذكر من عظمته فقال ان السموات والأرض والبحار لفي الهيكل وان الهيكل لفي الكرسي وان قدميه عزّ وجل لعلى الكرسي وهو يحمل الكرسي وعاد الكرسي كالنعل في قدميه ».

●

« قال عبد اللّه بن مسعود: (. . .) أخرج دخاناً فارتفع فوق الماء فسما عليه فسمّاه سماءً ثم يبس الماء فجعله أرضاً واحدة ثم فتقها فجعلها سبع أرضين في يومين، في الأحد والاثنين، فخلق الأرض على حوت (. . .) والحوت في الماء والماء على ظهر صفاة والصفاة على ظهر مَلَكْ والملك على صخرة والصخرة في الريح وهي الصخرة الذي ذكر لقمان ليست في السماء ولا في الأرض فتحرّك الحوت فاضطرب فتزلزلت الأرض فأرسى عليها الجبال فقرّت، فالجبال تفخر على الأرض »

●

« قال: (. . .) ان اللّه تعالى خلق السماوات في الخميس والجمعة وفرغ في آخر ساعة من يوم الجمعة فخلق فيها آدم على عجل فتلك الساعة التي تقوم فيها الساعة »

●

« ● (. . .) قال قلت يارسول اللّه أين تغرب (الشمس) قال تغرب في السماء ثم ترفع من سماء إلى سماء حتى ترفع إلى السماء السابعة العليا حتى تكون تحت العرش فتخر ساجدة وتسجد لها الملائكة (. . .) »

●

« (. . .) الخبر عن رسول اللّه ينبىء أن سبب اختلاف حالة الشمس والقمر إنما هو ان ضوء الشمس من كسوة كسيتها من ضوء العرش، وان نور القمر من كسوة كسيها من نور الكرسي »

« (. . .) كان الرب عزّ وجل أنظر لعباده وأرحم بهم فأرسل جبرئيل فامرّ جناحه على وجه القمر وهو يومئذٍ شمس ثلاث مرّات فطمس عنه الضوء وبقى فيه النور (. . .) »

●

« (. . .) وخلق اللّه بحراً دون السماء مقدار ثلاث فراسخ وهو موج مكفوف قائم في الهواء بأمر اللّه عزّ وجل لا يقطر منه قطرة والبحار كلّها ساكنة وذلك البحر جارٍ في سرعة السهم ثم إنطلاقه في الهواء مستوياً كأنه حبل ممدود ما بين المشرق والمغرب فتجري الشمس والقمر والخُنّس في لجة غمر ذلك البحر (. . .) »

●

« (. . .) حتى إذا ما تّم لهما مقدار ثلاث ليال للشمس وللقمر ليلتين أتاهما جبرئيل فيقول ان الرّب عزّ وجل يأمركما أن ترجعا إلى مغاربكما فتطلعا منها لأنه لا ضوء لكما عندنا ولا نور قال فيبكيان عند ذلك بكاءً يسمعه أهل سبع سموات من دونهما وأهل سرادقات العرش وحملة العرش من فوقهما فيبكون لبكائهما مع ما يخالطهم من خوف الموت وخوف يوم القيامة (. . .) »

●

« (. . .) قال فيرتفعان مثل البعيرين القرينين ينازع كل واحد منهما صاحبه إستباقاً حتى إذا بلغا سّرة السماء وهو منصفها، أتاهما جبرئيل فأخذ بقرونهما ثم ردّهما إلى المغرب فلا يُغربها في مغاربها من تلك العيون ولكن يغربهما في باب التوبة (. . .) »

●

« (. . .) عن ابن عباس قال ان من الملائكة قبيلةً من الجن وكان إبليس منها وكان يسوس ما بين السماء والأرض (. . .) »

●

« (. . .) إن (إبليس) لما قاتل الجن الذين عصوا اللّه وأفسدوا في الأرض وشّردهم

أعجبته نفسه ورأى في نفسه ان له بذلك من الفضيلة ما ليس لغيره (. . .) »

●

« (. . .) ثم أخـذ ضلعـاً من أضلاعه من شقه الأيسر ولأم مكانها لحمًا وآدم نائم لم يهب من نومته حتى خلق اللّه تعالى من ضلعه تلك زوجته .

فلما كشف عنه السنة وهبّ من نومته رآها إلى جنبه فقال فيما يزعمون واللّه أعلم . . . لحمي ودمي وزوجتي (. . .) »

●

« (. . .) أراد إبليس أن يدخل عليهما الجنة فمنعته الخزنة فأتى الحية وهي دابة لها أربع قوائم كأنها البعير وهي كأحسن الدواب فكلمها أن تدخله في فمها حتى تدخل به إلى آدم فأدخلته في فمها فمرّت الحية على الخزنة وهم لا يعلمون لما أراد إليه عز وجل من الأمر فكلّمه من فمها ولم يُبال كلامه فخرج إليه فقال ياآدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ يقول: هل أدلك على شجرة ان أكلت منها كنت ملكاً مثل اللّه تبـارك وتعـالى أو تكونا من الخالدين فلا تموتان أبداً وحلف لهما باللّه إني لكما لمن الصالحين، وإنما أراد أن يبدي لهما ماتدارى عنهما من سواتهما بَهتكْ لباسهما وكان قد علم ان لهما سوءة لما كان يقرأ من كتب الملائكة ولم يكن آدم يعلم ذلك وكان لباسهما الظفر فأبى آدم أن يأكل منها فتقدمت حوّا فأكلت ثم قالت ياآدم كل قد أكلت فلم يضرني فلما أكل بدت لهما سواتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة (. . .)

●

« (. . .) عن ابن عبّاس قال إنّ عدو اللّه إبليس عرض نفسه على دواب الأرض أيها يحمله حتى يدخل به الجنة، حتى يكلم آدم وزوجته فكل الدواب أبى ذلك عليه حتى كلّم الحية فقال لها أمنعك من بني آدم فأنت في ذمتي إن أنت أدخلتني الجنة فجعلته بين نابين من أنيابها ثم دخلت به فكلّمهما من فمها وكانت كاسية تمشي على أربع فأعـراهـا اللّه تعالى وجعلها تمشي على بطنها قال: يقول ابن عباس إقتلوها حيث وجدتموها واخفروا ذمّة عدو الله فيها . (. . .) »

●

« (. . .) فأكل منها آدم فبدت لهما سَوْآتهما فدخل آدم في جوف الشجرة فناداه ربّه يا آدم أين أنت؟ قال: أنا هذا يا رب. قال: ألا تخرج؟ قال: أستحي منك يا رب. قال: ملعونة الأرض التي خلقت منها، لعنة حتى تتحول ثمارها شوكاً. قال ولم يكن في الجنة ولا في الأرض شجـرة كانت أفضل من الطلح والسدر ثم قال: يا حوّا أنت التي غررت عبدي فإنك لا تحملين حَمْلًا إلا حملته كرهاً فإذا أردت أن تضعي ما في بطنك أشرفت على الموت مراراً. وقال للحية أنت الذي دخل الملعون في بطنك حتى غرّ بعبدي، ملعونة أنتِ لعنة حتى تتحول قوائمك إلى بطنك ولا يكن لك رزق إلا التراب. انت عدوة بني آدم وهم أعداؤك حيث لقيت أحداً منهم أخذت بعقبه وحيث لقيك شدخ رأسك، قيل لوهب وما كانت الملائكة تأكل. قال: يفعل اللّه ما يشاء (. . .)

●

« (. . .) قال فقطعت حوّا الشجرة فدَميت الشجرة (. . .) قال - آدم - يا رب أطعمتني حوّا. قال لحوّا: لم أطعمته. قالت: أمرتني الحيّة قال للحية: لم أمرتها. قالت: أمرني إبليس. قال: ملعـون مدحـور. أما أنت يا حوّا فكما أدميت الشجرة تدمين كل هلال. وأما أنتِ يا حيّة فأقطع قوائمك فتمشين جرّياً على وجهك وسيشدخ رأسك من لقيك بالحجر. إهبطوا بعضكم لبعض عدو (. . .).

●

« (. . .) وسوس الشيطان إلى حوّا في الشجرة حتى أتى بها إليها ثم حسنها في عين آده قال فدعاها آدم لحاجته. قالت: لا، إلا أن تأتي ها هنا فلمّا أتى. قالت: لا، إلا أن تأكل من هذه الشجرة (. . .)

« (. . .) قال اللّه عزّ وجل. فأن لها - أي حوّا - عليّ، ان أدميها في كل شهر مرّة كما أدمت هذه الشجرة، وإن أجعلها سفيهة وقد كنت خلقتها حليمة (. . .)

●

•

« (. . .) ذكر ان الجبل الذي أُهبط عليه آدم ذروته من أقرب ذرى جبال الأرض إلى السماء (. . .)

(. . .) كان رجلاه في الأرض ورأسه في السماء يسمع كلام أهل السماء ودعاءهم. يأنس إليهم. فهابته الملائكة حتى شكت إلى اللّه في دعائها وفي صلاتها فخفضه إلى الأرض فلما فقد ما كان يسمع منهم إستوحش حتى شكا ذلك إلى اللّه عزّ وجل في دعائه وفي صلاته فوجّه إلى مكه فصار موضع قدَمه قريةً وخطوته مفازة حتى إنتهى إلى مكة وأنزل اللّه ياقوتة من ياقوت الجنة فكانت على موضع البيت الآن، فلم يزل يطوف به حتى أنزل اللّه الطوفان فرفعت تلك الياقوتة، حتى بعث اللّه إبراهيم الخليل فبناه (. . .) »

•

« (. . .) ـ قال ـ اللّه عزّ وجل: يا آدم لمعصيتك فعلت ذلك بك، فلما رأى اللّه عُري آدم وحوّا أمره أن يذبح كبشاً من الضأن من الثمانية الأزواج التي أنزل من الجنة فأخذ كبشاً فذبحه ثم أخذ صوفه فغزلته حوّا ونسجه هو وحوّا. فنسج آدم جبّة لنفسه وجعل لحوّا درعاً وخماراً فلبسا ذلك. فأوحى اللّه إلى آدم ان لي حَرَماً بحيال عرشي فانطلق فإبن لي بيتاً ثم حفّ به كما رأيت ملائكتي يحفون بعرشي فهنالك أستجيب لك ولولدك من كان منهم في طاعتي. فقال آدم: أي رب. فكيف لي ـ بذلك. لست أقوى عليه ولا أهتدي له. فقيض الله له مَلَكاً فانطلق به إلى مكة فكان آدم إذا مرّ بروضة ومكان يعجبه قال للملك انزل بناههنا فيقول له الملك: مكانك. حتى قدم مكة فكان كل مكان نزل به صار عمراناً. وكل مكان تعدّاه صار مفاوزاً وقفاراً. فبنى البيت من خمسة أجبل من طور سينا وطور زيتون ولبنان والُجودي وبنى قواعده من جراء فلما فرغ من بنائه حرج به الملك إلى عرفات فاراه المناسك كلها التي تفعلها الناس اليوم ثم قدم به مكة فطاف بالبيت إسبوعاً ثم رجع إلى أرض الهند فمات على بوذ (. . .) »

•

« (. . .) ذكر ان آدم أهبط إلى الأرض وعلى رأسه إكليل من شجر الجنة فلما صار إلى الأرض ويبس الاكليل تحات ورقه فنبت منه أنواع الطيب (. . .) »

●

« (. . .) لما علم آدم ان اللّه عزّ وجل مهبطه إلى الأرض جعل لا يمر بشجرة من شجر الجنة إلا أخذ غصناً من أغصانها (. . .) »

●

« (. . .) قال آخرون إنما علق بأشجار الهند طيب ريح آدم عليه السلام »

●

« (. . .) أنزل معه (أي آدم) الحجر الأسود وكان أشد بياضاً من الثلج وعصا موسى وكانت من آس الجنة طولها عشرة أذرع على طول موسى ومُر ولبان ثم أنزل عليه بعد ذلك العلاة والمطرقة والكلبتان فنظر آدم حين أهبط على الجبل إلى قضيب من حديد نابت على الجبل فقال: هذا من هذا. فجعل يكسر أشجاراً قد عتقت وييبس بالمطرقة ثم أوقد على ذلك الغصن حتى ذاب فكان أول شيء ضربه مريةً فكان يعمل بها ثم ضرب التنور وهو الذي فار بالعذاب من الهند وكان آدم حين هبط يمسح رأسه بالسماء ومن ثم صلّع وأورث ولده الصلع ونفرت من طوله دواب البّر فصارت وحشاً من يومئذٍ (. . .) »

●

« (. . .) قيل كان مما أخرج آدم معه من الجنة صّرة من الحنطة وقيل ان الحنطة جاءه بها جبرائيل عليه السلام بعد ان جاع آدم واستطعم ربّه فبعث اللّه إليه مع جبرائيل عليه السلام بسبع حبّات من حنطة فوضعها في يد آدم عليه السلام فقال آدم لجبرائيل: ما هذا؟ فقال له جبرائيل: هذا الذي أخرجك من الجنة. وكان وزن الحبة منها مائة ألف درهم وثمانمائة درهم فقال آدم: ما أصنع بهذا؟ قال: أنثره في الأرض ففعل فانبته اللّه عزّ وجل من ساعته فجرت سنة في ولده البذر في الأرض ثم أمره فحصده ثم أمره فجمعه فعركه بيده ثم أمره أن يذريه ثم أتاه بحجرين فوضع أحدهما على الآخر فطحنه ثم أمره أن يعجنه ثم أمره أن يخبزه مَلّةً وجمع له جبرائيل عليه السلام الحجر والحديد فخرجت منه النار فهو أول من خبز المَلّة (. . .)

(. . .) قال: اهبط إلى آدم ثور أحمر فكان يحدث عليه ويمسح العرق عن جبينه (. . .)

●

« (. . .) قال لي مجاهد ونحن جلوس في المسجد. هل ترى هذا؟ قلت: يا أبا الحجاج الحجر. قال: كذلك تقول. قلت: أو ليس حجراً؟ قال فو الله لحدثني عبد الله بن عباس إنها ياقوتة بيضاء خرج بها آدم من الجنة كان يمسح بها دموعه (. . .)

●

« (. . .) ان الله عزّ ذكره. إنه مسح من آدم صفحة ظهره اليمنى فأخرج منه ذريّة كهيئة الذر بيضاء مثل اللؤلؤ فقال لهم إدخلوا الجنة برحمتي ومسح صفحة ظهره اليسرى فأخرج منه كهيئة الذر سوداء. فقال: إدخلوا النار ولا أبالي (. . .)

من
«تاريخ الرسل والملوك لأبي جعفر
محمد بن جرير الطبري»

اختيار: أحمد راشد ثاني

مادمت موجوداً

[حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر]

محمد عفيفي مطر تجربة شعرية عريضة وعميقة، امتدت على مايزيد عن خمسة وعشرين عاماً، أنتج خلالها ما يزيد على ثماني مجموعات شعرية.

والحق أن تجربة مطر الشعرية كانت من البدايات الشعرية المصرية التي أسست - في مصر - لمسار «الشعر الحر»، منذ أواخر الخمسينات وبدايات الستينات.

إن تجربته بهذا المعنى ترافق تجربة الشاعرين الرائدين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

على أن تجربة مطر قد نحت نحواً خاصاً في الأداء الشعري وفي الرؤية الروحية والحياتية جعلتها ليست في متناول كل يد قارئة، مما ضيّق على شاعرها دائرة انتشاره «الجماهيري» العريض، إذا قورنت بدائرة الانتشار الجماهيري لزميليه عبد الصبور وحجازي.

لقد اختار من البداية أن يكون قريباً من «التميز الشعري» وإن ابتعد عن الانتشار الجماهيري، فكان الحضور الذي حققه هو «الحضور الشعري» لا «الحضور العمومي».

ولهذا فقد اعتبره بعض النقاد أباً شعرياً أساسياً من آباء جيل السبعينات الشعري في مصر.

ومن هنا، فإن الحوار مع محمد عفيفي مطر، اليوم، يصبح ذا فائدة مزدوجة: شقها الأول هو التعرف على مسيرة وعالم هذا الشاعر المتفرد الذي انحاز إلى اللغة المتميزة والصورة الشعرية الخلاقة وإلى التجربة الكثيفة المركبة، بينما فاز الآخرون بالإعلام والأضواء، ولم يفز هو إلا بركن صغير، لكنه عميق وجذري، في بيت الشعر الحق، بين الشعراء الحق، تاركاً الطفو على السطح للآخرين الذين انحازوا للمألوف والدعائي والعارض.

وشقها الثاني هو التعرف ـ مجدداً وللمرة المليون ـ على وجه من وجوه الحياة الثقافية المصرية بخلوها من القيم والمعايير النقدية الضابطة التي تضع مبدعيها في مواقعهم اللائقة. مما ينتهي معه الأمر إلى تسييد كل ما هو غش واستهلاكي وشعاري، واقصاء كل ما هو ثمين وباق وأصيل.

وتجدر هنا الاشارة إلى أنه على الرغم من التجربة العريضة والعميقة التي يقف عليها الشاعر محمد عفيفي مطر، وعلى الرغم من أنه «آخر الكبار» الباقين بمصر من شعرائها المحدثين، إلا أن الأضواء النقدية التي ألقيت على تجربته الشعرية ومحاورها الفنية كانت ـ وما تزال ـ ضئيلة وهزيلة، في الوقت الذي تحظى فيه التجارب الأكثر خفة وهشاشة بالمزيد من الدرس النقدي والاضاءة الاعلامية الوفيرة.

هذه هي إحدى مفارقات الحياة الأدبية المصرية. والحوار مع عفيفي مطر هو ـ في النهاية ـ متعة ذاتية.

□ هل يمكن أن نبدأ بأن تلقي لنا بعض الضوء على ملامح ـ أو جوانب من ملامح ـ مسيرتك الشعرية؟

■ مسيرتي هي مسيرة الفرد الانساني في تعرفه بالعالم. يبدأ بمحسوسات البيئة القريبة، ثم تتسع الهموم والمعرفة والتشكيل. فكأن هناك دوائر ثلاثاً:

الدائرة الأولى هي البيئة الأولى التي نشأت فيها، وتكونت فيها العلاقة بالريف والقرية والفلاح. العناصر الفنية في هذه البيئة هي مزيج من التراث والمواويل والخرافات التي يختزنها الانسان المصري في هذه البيئة، وهي المنطلق الذي ينطلق منه الشاعر الفرد إلى الوطن الجميع، حيث الدائرة الثانية.

وتتسع دائرة الرؤية والمعرفة ويصبح الالتزام أكثر شمولاً وغنى، فتدخل إلى دائرة الهموم الثقافية الكبيرة، هموم الحضارة بأسرها وعلاقة العصر بالتراث، علاقة الشخصية الوطنية القطرية والقومية والعالمية.

يصبح هناك تعامل مع التاريخ والأفكار والمدارس الفلسفية والتنظير الجمالي. وهذا، بدوره يفتح العين على أنماط من تركيبية التعابير والاشارات الثقافية واستخدام التراث استخداماً معاصراً.

وعبر تفاعل هذه الدوائر الثلاث (البيئة المحلية ـ الوطن ـ العالم) مع ما يؤسسه ذلك من إعادة النظر والبحث في المعطيات الأولى مرة ثانية، أو العودة مجدداً إلى البيئة بشكل مختلف، تتشكل الدائرة الكلية التي يتحرك فيها شعري.

□ أشرت إلى الصلة بالتراث، كيف تتبدى هذه الصلة في شعرك، بشكل تطبيقي؟

■ في الدائرة الأولى (البيئة المحيطة والصلة بما فيها من كائنات ومن فيها من بشر عاديين في الحياة اليومية) يظهر التراث الشعبي: الخرافات والأساطير التي تستخدم للاسقاطات المعاصرة لإعادة التفسير وإعادة الاستخدام في تشكيل الصور والمضامين، بما يحدده الموقف العام من هذه البيئة

كمنتم لها وملتزم بها، ومع وجود الأحساس العام بأن الشاعر له رسالة ووظيفة ومسئولية.

أمـا في الدائرة الثانية (الاتصال بالثقافة العربية والتراث العربي والفلسفة العربية) فقد ابتدأت في التفكير في حل معضلة تحديد موقفي حضارياً مما يحدث على أرض الواقع ومما يطرح من مشاريع الحلول في العمل والانتماء الايديولوجي.

كنت أجد أن جذور المشكلات اليومية وجذور صور التخلف والتحلل الحضاري والخروج من دائرة الفعل المؤثر حضارياً، كنت أجد كل ذلك يتصل بجذوره في ميراث الأمة من فكر عقائدي ونضال سياسي وفعل ثقافي عام، بين أخذ وهضم أو تأثير وعطاء. وأصبح تاريخ أية مشكلة مرتبطاً بتاريخها في الكـل الثقـافي، أي في التراث الذي يتشكل في إطاره وجدان الأمة وفهمها لنفسها ووعيها لذاتها ووعيها للآخر ومشروعاتها للنهضة والتقدم.

ومن هنا، كانت صيغ النضال المشابه في كل التراث صيغاً معاصرة بالنسبة لي. وأصبح أبطال الوعي والقول في التاريخ رفاقاً أحياء، ربما أكثر حياة ممن يعيشون حولي. فتصبح قضية العدل أوالحرية أو الديمقراطية أو الاستنارة والتقدم غير منقطعة عن بعضها البعض أو عن مثيلاتها في التاريخ البعيد والقريب.

أي أن التراث أصبح هوية وسلاحاً ومسيرة لتجلي الأمة في مرآة ذاتها، وعلى واقع أرضها في الزمان ماضياً وحاضراً. ولذلك فقد فرضت حضورها عليّ، حركاتُ عقائدية وثقافية مثل المعتزلة والمتصوفة وأبطال الصدام ضد القهر وتغريب الواقع وتزوير الإرادة الشعبية. فحمدون القصار مثلاً والحسن بن الهيثم وغيلان الدمشقي والنفري وبن عربي أصبحوا أخوة في العمل ومادة خام في التشكيل والتعبير وسلاحاً في المواجهة الحالية وصياغة رؤياي للواقع الراهن.

□ تحدثت ـ في البـداية ـ عن معضلة تحديد موقفـك حضارياً من مشاريع الحلول المطروحة. كيف ترى هذه المشاريع وأين تقف في خريطتها الكثيفة؟

■ ألاحظ أن جميع هذه المشاريع منتزعة من سياقاتها التي تجعلها واقعاً ممكناً، ومنتزعة من تاريخها الذي يعـطيهـا القيمة والمعنى والدلالة. وأن الدلالة الوحيدة لطرح هذه المشاريع هي وجود ضرورة البحث وعمق القلق الحضاري والثقافي والعملي، ووجود تضارب في المناهج التي ترى الواقع وفي فهمه وتناقض صورة المستقبل كما يريده كل تيار أو مشروع.

وألاحظ أن جميع هذه المشاريع تعيش كلا ماً ونقاشاً بين الصفوة المثقفة. وأن البعد الجوهري الذي يعطي كل هذه الأفكار والنقاشات قيمتها هو بعد الوجود الشعبي ووجود الملايين، وهو وجود محذوف، وأن هذه الصفـوة منـذ أصبحت مغايرة في تكوينها ومصالحها ووجهات نظرها لهذا الوجود الشعبي بملايينه قد مارست دوراً سلطوياً له كل صفات السلطوية في القمع والارهاب وفرض رؤيتها. ولذلك فهي باستمرار قربية لسلطة ما، وأداة لسلطة ما، ولم يكن لها دور حقيقي إلا في حدود التبشير

أو التبرير، أو أن تكون قوة تنفيذية لسلطة ما.

وأرى أن مسألة البحث هذه سوف تطول كثيراً ما لم تتم محاولة ربط هذه المشروعات فكرياً وعملياً بأية قضية يستطيع الشعب بملايينه الانخراط فيها انخراطاً شاملاً تتفجر فيه العاطفة والرأي والعمل، وتؤخذ فيها معاني الموت والحياة والقيم الأخلاقية والمصالح اليومية المباشرة ودقائق الحياة البشرية اليومية.

ليست المسألة، ولم تكن، على المستوى الشعبي مجمعاً للنقاش أو هيئة للحكماء أو صفوة للجدل، وإنما الواقع وحياة البشر والقضايا الكبرى هي البوتقة والتجلي الحقيقي لقيمة أية فكرة أو مشروع أو عقيدة.

□ بمناسبة هذه المشاريع المطروحة، نحن نعرف أن هناك: المشروع القومي (الناصري/الاشتراكي)، والمشروع الليبرالي الغربي أو الميال للغرب، والمشروع الماركسي، والمشروع الاسلامي السلفي، ثم المشروع الاسلامي التجديدي التنويري. هل تعتبر نفسك قريباً من التيار الاسلامي التجديدي التنويري؟

■ لا أعتبر نفسي جزءًا في تيار أو منحازاً إلى ما هو محدد منته مقفل. فإذا كنت تقصد اقترابي من ذلك التيار الذي يتحدث عن المزاوجة بين «الأصالة والمعاصرة» ـ كما يقولون ـ فلست أنتمي إلى ذلك الشكل المطروح في المعركة الفكرية الدائرة.

ذلك لأنني لا أعتقد بوجود أي انقسام بين أن تكون ما تريد أن تكون، وأن تكون تراثياً في نفس الوقت مع ملاحظة أن مصطلح «تراثي» مصطلح يحتاج إلى تحديد. فإنه من الإهانة الشديدة لأي إنسان ولأي تيار في أي مكان في العالم ألا يكون تراثياً، أي أن يكون بلا هوية وبلا شخصية، أي أن يكون غير موجود.

مادمت موجوداً فأنت تراث ما، إتصال، كونك ما سبقك. وهذا يثبت لي أن كلمة أو مصطلح «التراث» يحمل من الدلالات والقيم المعنوية والأخلاقية والسياسية بعدد ما يُطرح من آراء واتجاهات من قبل أطراف المعركة الفكرية الدائرة.

□ ننتقل إلى تجربتك الشعرية. ومن أبرز ما توصف به تجربتك صفة «الغموض». هل أنت شاعر غامض؟ وهل هناك شعر غامض أساساً؟

■ بالطبع شعري عندي واضح إلى درجة الابتذال. ويمكن أن أقول إنني في بعض الأحيان لا أستطيع قراءة شعري لوضوحه الشديد. وتلك مسألة طبيعية لأنني منشىء هذا الشعر وكاتبه، أعرف تكوينه ومسارات وجوده أكثر من أي شخص آخر.

المشكلة إذن هي مشكلة القارىء، أو ـ بالدقة ـ مشكلة القراءة.

مشكلة القارىء تتحدد في تكوينه الثقافي وعلاقته بالشعر. ومشكلة القراءة هي مشكلة التصور المسبق عند القارىء لمفهوم الشعر ووظيفته والأسئلة التي يعتبرها أساسية عند هذا القارىء والتي ينبغي

على الشعر أو يكون جواباً عنها.

أما الغموض في حد ذاته فهو لصيق بالشعر منذ كان. بل هو لصيق بالكون كله منذ أن تفتح وعي الانسان على الكون. وهو الغموض الباعث على البحث والعلم والفن.

والحقيقة أن هذه القضية كثر فيها الكلام إلى أن ابتذلت، ولم يعد فيها جديد.

□ لكن الكثيرين ممن يأخذون مسألة الغموض على شعرك، ينظرون للمسألة من زاوية ضرورة التواصل والاتصال مع القارىء. ألا ترى أن هذا التواصل ضرورياً؟

■ تعتبر قضية التواصل والاتصال قضية اجتماعية حضارية بالدرجة الأولى. ففي مسيرة التجهيل وإفساد الذوق والحواس، وتسطيح العقول وتدمير أساليب التربية وسيطرة أجهزة الإعلام بغثاثتها وتوجهها التخريبي المقصود، يصبح الاتصال بين الشعر وبين البشر الذين يكتب لهم هذا الشعر ومنهم، قضية مطروحة على الأمة بأسرها لا على الشاعر وحده.

وهناك، على أية حال، أدوار وسطية من المفترض أن يقوم بها النقد والبحث والتحليل وتنوير الأعمال الفنية للمتلقين. ونحن نلاحظ أنها حالياً أدوار ضعيفة وموسمية وظرفية، ولا تساهم في حل مشكلة الاتصال حلاً دائماً وشاملاً.

وحين تحل المشاكل الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالإعلام والثقافة والوعي سوف تحل مشكلة الاتصال، ويصبح غموض الشعر مادة من مواد اليقظة والوعي وتغيير الحساسية وترقية الحواس.

□ أنت متهم «بإفساد» جيل كامل من شباب الشعراء في مصر. كيف تدفع أو تدافع عن هذا الاتهام؟ وما هي عناصر هذا «الإفساد»؟

■ الحقيقة أن هذا الاتهام شرف لا أدعيه وتهمة لا أدفعها، كما يقال.

فالاتهام يدل أولاً على أنني أملك قدراً من الحقيقة والوضوح يمثل طاقة من الاتصال والفهم جعلت جيلاً أو مجموعة أخرى تنتمي لنفس المسار الفني الذي أتصور أنني أمثله.

وهو شرف لا أدعيه لأنني بالرغم من معرفتي بمدى تأثيري - إن كان واسعاً أو ضئيلاً، وهي مسألة أعدها دليلاً على أنني صادق وأقول كلمة نفسي بأمانة وحرارة، والصدق والحرارة عادة يعديان إلا أنني ألاحظ باغتباط وفرح الانكار المتوتر من هذا الجيل لوجود أي تأثير لي عليه. بل وألاحظ بعض حساسيات العداء والرفض، قد أخذت تظهر إلى حد كتابة القصائد الهجائية ضدي.

وأرى أن هذا المسار الذي تحدثت عنه، يعد تلخيصاً حقيقياً لمسافة قطعتها، فوفرت على هذا الجيل الشاب الجديد مسئولية أو مشقة قطع نفس المسافة مرة أخرى. ولذلك فمن المفترض أن يكون شعرى الأرضية التي يضعون عليها أقدامهم. وأي ارتفاع لقامة شاعر إنما يبدأ من أرضية ما.

وربما كانت مسألة التراث الشعبي والتعامل مع التراث بعامة وتحديد المغايرة والا ختلاف بيني وبين غيري من الشعراء الذين سبقوني أو جايلوني في : اللغة ووظيفة الصورة والعلاقة بالتراث، قد فتحت باباً آخر أمام الجيل الجديد لإثبات اختلافهم ومغايرتهم لما ساد وترسخ في كتابات الرعيل الأول من شعراء الحداثة القريبة في مصر.

كما أنني أتصور أن عدم وقوعي في «العقائدية» الجامدة أو الانتماء «المسلِّم» لسلطة من السلطات أو لزعيم من الزعماء أو لمجرى تطبيق سياسي معين، قد جعل من شعرى مساحة مفتوحة ومادة خاما وبراحا نفسيا وابداعياً يجعل الشاعر الشاب الناشىء الجديد يتعامل مع شعرى بغير إكراه أو ضغط أو إثارة مكروهة، فيشعر بالتالي أنه بتمرده أو برفضه لهذه المعطيات السابقة منتمٍ لهذا البراح النفسي والابداعي . وهذه أولى أسس الحساسية الجديدة والتعامل البريء مع الشعر.

□ أخيرا ، هل هناك أزمة في الشعر العربى؟

■ هناك أزمة في «الوجود» العربي وليس في الشعر العربي. حينما يكون حضور للعرب، ذاتا وهويةً وحلماً وعملاً ، فسوف يكون لهم شعرهم ومسرحهم وفلسفتهم وأدبهم.

أى سيكونون بلا أزمة.

وإذا وُجدت الأزمة فسوف تكون أزمة تفوق وأزمة عطاء وأزمة إسهام في حضارة العالم.

أما بما هم عليه الآن ، فالأزمة أسبق من الشعر، لأنها ، قبل كل شئ، أزمة «كينونة» .

حوار أجراه: حلمي سالم

مدخل لفضاء المسرح الاحتفالي

عبد الكريم برشيد

كلمات في الكتابة والكتاب

في ألف ليلة وليلة هناك اختياران إثنان أمام شهرزاد، فإما أن تحكي وأما أن تموت، وذلك لأنه لا شيء وراء الحكي / الكتابة إلا الموت

من هذا المنطلق النظري نصدر اليوم هذا الكتاب، نصدره شهادة على حضور الكلام وغياب الصمت. حضورنا نحن، ومن نحن؟ من هذا السؤال نبدأ . .

بالأمس أصدرنا بيانات، لأننا كنا في حاجة لكي نعلن عن شيء أو أشياء. وقد جاءت البيانات وهي تشبهنا في كل شيء، فيها عجائبية الأحلام والأساطير وحرارة القلب وهذيان المحموم. هذه البيانات ـ التي تكلمت بالأمس وقبل الأمس ـ مازالت تملك القدرة على أن تنطق اليوم و بعد اليوم. انها مثل شهرزاد، تحمل داخلها خطاباً جديداً ومتجدداً، لأجل هذا إذن. كان لا بد أن نجمع هذه البيانات بين دفتين. وذلك مادام انها تشكل في مجموعها صوتاً واحداً وموحداً . .

ونتساءل، هذا الكتاب ـ القديم الجديد ـ ماذا يمثل؟

هل يمثل البدء أم الختام؟ هل معناه اننا نفتح الدائرة ـ دائرة المسرح الاحتفالي ـ أم نغلقها؟

نشر البيانات لا يعني الانقطاع . . إنقطاع هذه البيانات عن الصدور، وبهذا، يبقى الكتاب مفتوحاً للإضافات التي سوف تتم مستقبلاً. إنه علامة من علامات الطريق، وليس كل الطريق. وبذلك كان حلقة، أكبر من التي سبقت، وأصغر من تلك التي سوف تأتي. لأجل هذا، كان من حقنا أن نؤكد الحقائق التالية والتي هي :

- ان الشيء الأجمل في الاحتفالية هو مالم نتوصل إليه بعد
- وان الشيء الأخطر فيها هو مالم نفكر فيه
- وان التساؤلات الأكثر جدية هي التي مازلنا لم نطرحها بعد

- وان النصوص الاحتفالية - الأكثر تعبيراً عن التصور الاحتفالي - هي التي مازلنا نبحث كيف نكتبها ونصوغها.

وبهذا تكون الاحتفالية حزمة كبيرة من التساؤلات والاحتمالات. إنها الممكن الكامن فينا، نحن/الآن/هنا. إن تاريخ الاحتفالية يوجد في المستقبل وليس في الماضي. وإذا كانت رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة، فأن كتابة تاريخ المسرح الاحتفالي تبدأ بهذا الكتاب، أي بهذه الخطوة . .

أكيد ان الاحتفالية ليست نزوة عابرة - وقد أكدت الأيام هذا - إنها مشروع العصر، عصرنا نحن الذين نعيش الآن هنا. إنها أنا/النحن - من البداية حتى الامتداد - هذه النحن التي تتشكل داخل دائرة . . دائرة مغلقة، يغيب فيها البدء والختام، وينصهر فيها الفرد في الجماعة والجزء في الكل، وتكون الجماعة اختزالاً لكل الأمة ولكل الانسان . .

في البدء لم نكن نملك إلا المغامرة . . المغامرة التي قد تكون بحثاً عن الممكن أو عن المحال. ان أجمل مافي المغامرة إنك دائمًا على موعد مع اللامتوقع واللامنتظر. واعترف ان هذه المغامرة لم تكن دائمًا خالية من الاحساس بالخوف . . الخوف أن نكون في مسيرتنا الملحمية نبحث عن المربع الذي ليس مربعاً. وعن الملح الذي ليس مالحاً . .

مرات عديدة تساءلت/تساءلنا، خلف أي شيء نجري ونلهث؟ هل نبحث عن الخواء أو الامتلاء؟ عن الممكن أو المحال؟ عن الوجود أو العدم؟

من يمكن أن ينكر، ان المغامرة هي روح العلم وروح الفن وروح وجوهر كل الحضارات. ؟ المغامرة ركوب المركب الصعب، إنها التمرد على السكون وعلى الخوف وعلى الشلل، شلل الارادة وشلل الأجساد، ويبقى أن نشير إلى ان كلمة الفشل ليس لها معنى وليس لها وجود. لأن المغامرة - قبل أن تكون تجربة فردية - فهي روح عام، روح يتجسد في الأفراد والجماعات ليكسب الحياة حيويتها وتجددها وتحولاتها المستمرة. ان كل اختراع أو إكتشاف لا يمكن إلا أن يمر على أجساد وأرواح مجموعة من (المغامرين) فهل ترى ان الاحتفالية تتشكل الآن/هنا مروراً على جهدنا وتعبنا؟ الجواب على التساؤل نتركه للأيام التي سوف تأتي . . .

اننا نطرح هذا المشروع. وذلك خارج إطار النجاح والفشل، لأن الاحتفالية تفكير بصوت مرتفع، تفكير مجموعة من الناس تعيش - الآن/هنا - وهي بهذا، تحيا كل القضايا التي تتفجر داخل هذا المكان وهذا الزمان . . هذا التفكير لا يمكن أن يشبه إلا أصحابه، والذين هم نحن/الآن/هنا. ان الأسلوب هو الرجل، والاحتفالية أسلوب في العيش والكتابة والتفكير والابداع والنقد . .

لقد حاولت دائمًا أن أجعل مغامراتي تقف على أرض صلبة، وأن تكون قائمة على أسس سليمة وواضحة، لهذا قلت في البحث/البيان الذي يحمل عنوان (ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح) ما يلي:

(هذه حلقة جديدة في المسرح الاحتفالي. وانني أحاول جهد الامكان، أن أجعل آرائي في التنظير

تساير إبداعي المسرحي، وذلك حتى لا يرميني البحث النظري بعيداً، وأجد نفسي أبحث عن المسرح المستحيل. وأن مايعزيني هو ان كلمة (مستحيل) لم يعد لها وجود إلا في القواميس العتيقة[1] واليوم وقد مر على هذا القول عشر سنوات. فإنني لا أملك إلا أن أعيده كما هو، وذلك بمناسبة إخراج البيانات داخل كتاب. لقد أكدت الأيام ان المسرح الاحتفالي حقيقة وليس وهماً، وان الطريق إليه يبدأ كما بدأنا، أي بالقلق والشك والأسئلة المحرجة، وبربط الممارسة بالتنظير . .

الاحتفالية في مواجهة التساؤلات

بعد هذا المدخل، نقف لحظة لنتساءل، هذه البيانات التي بين أيدينا كيف تشكلت؟

إنها تعلن عن جماعة وعن مسرح، هذه الجماعة وهذا المسرح، ماذا يمثلان؟ هل يمثلان تياراً مسرحياً؟ إتجاهاً أو مدرسة؟

كيف ظهر المصطلح أولاً؟ ثم، كيف تجسدت الرؤية الاحتفالية أفكاراً ومنهجاً ـ في الكتابة وفي الإبداع ـ ؟

ـ كيف إستقطبت كل هذه الأسماء حتى أصبحت ورشاً، وبداخل الورش جماعة؟

ـ وقبل هذا وذاك ـ لا بد أن نتساءل، ماذا يعني البيان؟ خصوصاً وإن إصدار البيانات ليس تقليداً شائعاً في المجتمع العربي، وككل تقليد جديد فقد كان لا بد أن يواجهه الأعراض و التشكيك وحملات الطعن. فالدكتور أحمد عثمان يرى في البيان الأول إنه يشبه بلاغات إنقلابات العسكر وهو بالفعل يعلن عن إنقلاب، إنقلاب في الرؤية وفي المفاهيم وفي المنهج. إنه يعلن عن رؤية جديدة أو نظام جديد في عالم الأبداع الأدبي والفني، نظام يحمل إسم الاحتفالية. وتتجلى في الكتابة والسلوك والفكر والسياسة والأخلاق . .

إن البيان يأتي عادة إعـلاناً عن كشف واكتشاف، فهو يأتي محملاً بما يخالف الكائن والعادي والمعروف، لأنه خطاب مغاير جديد. فهو يحتاج بالضرورة إلى قراءة أو قراءات مغايرة وجديدة. ولكن الشيء الذي حدث إنه قد قرىء قراءة/قراءات قديمة، وذلك بعيون بالية، وانطلاقاً من مفاهيم عتيقة ومتخلفة. وبذلك تحققت غربة هذه البيانات وذلك داخل واقع ساكن. ولكنه مع ذلك، لا بد أن نشير، إلى إنها مع الأيام قد خلخلت المفاهيم القديمة، وشككت فيها، كما زعزعت الرؤية التقليدية للمسرح، وبـذلـك خلقت الحـاجـة إلى وجـود مسرح آخـر مغـاير. ولعـل هذا ما يفسر أن تتعدد الاجتهادات، وأن تظهر مصطلحات وبيانات وجماعات للبحث والتجريب والتنظير المسرحي . .

وكما اختلف الناس في أصول هذا المسرح، هل هي عربية أم غربية؟ فقد اختلفوا أيضاً في تحديد هويتـه، هل هو إتجـاه مسرحي؟ وما الاتجاه المسرحي؟ لقد أجابوا عن السؤال الأول ولكنهم أغفلوا الثاني، وبذلك ظلوا بعيدين عن الحقيقة.

هل الاحتفـالية نظرية؟ البعض يرى هذا، والبعض الآخر يرى عكس هذا. البعض يضع الكلمة/نظرية/بين قوسين، والبعض الآخر يتركها بلا قيد . .

هل الاحتفالية مسرح؟ أو شيء آخر أكبر من المسرح؟ مرة أخرى يتم الاختلاف، وهذا شيء

طبيعي. ما دام إنه وقع القفز على السؤالين، وما المسرح؟ وهل هناك شيء خارج وأكبر من المسرح/الحياة؟

هل المسرح الاحتفالي ظاهرة ظرفية؟ جاءت مع معطيات اجتماعية وسياسية معينة ويذهب معها؟ هل هو تيار يمثل جيلاً يحيا الآن هنا؟ أم هو مدرسة؟ وما المدرسة؟ هذه الأسئلة ـ وأخرى غيرها كثير ـ نجد أجوبتها عند كثير من النقاد والباحثين (معنى هذا ان الاحتفالية كاتجاه مسرحي)[٢] بعد هذا التأكيد على ان الاحتفالية اتجاه يعود نفس البحث في مكان آخر ـ لينعتها بأنها تيار (ويمكن القول ان الاحتفالية بهذا كونت لنفسها منظومة من المفاهيم النظرية، السياسية والايديولوجية، قد تكون أولية وناقصة، ولكنها متماسكة في أساس بحثها المسرحي. كما هيأت لنفسها شروط التبلور والانتشار (ونحن لا نقصد التأثير) قد تبدو ضعيفة ومحدودة و لكنها مع ذلك تعبر عن (تيار) أخذ يستقطب بعض المهتمين بالمسرح ومنهم من له مساهمات لا يمكن التقليل من شأنها بأي حال كالطيب الصديقي)[٣] وهي بالفعل تيار، وذلـك ما دام إنها خلقت مناخاً مسرحياً جيداً، وأوجدت زمناً مغايراً، هو الزمن الاحتفالي. أو . . العصر الاحتفالي . .

أما عند عبد اللّه أبو هيف ـ من سوريا ـ فإن الاحتفالية هي اتجاه وتيار في نفس الوقت. يقول (واري من المفيد أن أعاود النظر في قضية (الاحتفالية) التي تلقى اهتماماً واسعاً لدى الكتاب والفنانين هناك * وبخاصة الواقعية الاحتفالية كما صاغها عبد الكريم برشيد في مقدمات ومقالات نظرية جرى تدعيمها بتجارب مسرحية تطبيقية على أرض الواقع، ثم أصبحت بعد فترة قصيرة إتجاهاً أو تياراً يلتف حوله عدد من المسرحيين من جهة. كما صارت الواقعية الاحتفالية إلى تعبير كاشف عن الوضعية الثقافية في المغرب العربي من جهة أخرى)[٤].

والواقع ان الاحتفالية أكبر من أن تكون مجرد إتجاه مسرحي، وذلك لإنها ليست فعلاً للتميز ـ داخل المسرح العربي ـ وإنما هي مشروع للتأسيس، تأسيس كل المسرح العربي. وبهذا أمكن أن نقول، ان الاحتفالية ظاهرة حضارية . . ظاهرة يعبر من خلالها الانسان العربي ـ الموجود الآن/هنا ـ عن هويته وحقيقته وفكره وروحه وقضاياه وأحلامه وإبداعاته وجنونه . .

الحقيقي والوهمي في الرؤية الاحتفالية

إن بيانات المسرح الاحتفالي قد تشكلت داخل رقعة زمنية طويلة ـ نسبياً ـ لقد نمت مع الأيام، وازدادت طولاً وعرضاً وعمقاً. إنها لم تولد دفعة واحدة، الشيء الذي هيأ لها كل شروط التبلور والتجدد والامتلاء . .

والآن، وقـد مضى كل هذا الزمن، فإنه لم يعد ممكناً أن تبقى هذه البيانات كما هي، تشكو التشتت داخل الجرائد والمجلات ـ هنا وهناك، على طول وعرض الوطن العربي ـ إنه لا بد أن تجمع، وذلك ما دام إنها جاءت ليكمل بعضها البعض، يكمل السابق اللاحق. وقد يحث أن ينسخه، أو يصححه أو يعدله . .

هذه البيانـات تؤشر لوجود مسرح معين، وهي بالتالي تؤشر لوجود مسرحيين معينين. إنها في

جوهرها حصيلة ثقافية وفنية، وذلك لانها تختزن داخلها تصوراً معيناً للوجود والزمن والتاريخ والحياة والموت والفن والسياسة والأخلاق. انها بتعبير آخر، تمثل وعينا ولاوعينا الفكري والفني. إنها المكتوب واللامكتوب والمتكلم والصامت والجلي والخفي والحاضر والغائب. إنها الديوان الذي أودعناه تجاربنا الحياتية وأبحاثنا الفكرية والفنية، والذي حاولنا أن نصنع منه إنجيلاً للمسرح، لمسرحنا الذي ينطلق إبتداء من الآن/هنا إلى . . ما شاء الله. ذلك إذن هو طموحنا، فماذا تحقق منه وما لم يتحقق؟ نكتفي بالسؤال، ونرجىء الجواب إلى ما بعد . .

لقد حرصنا على أن توجد الاحتفالية أولاً، ثم من بعد يمكن أن يوجد المسرح الاحتفالي أو الشعر الاحتفالي، أي أن نبدأ بالكل قبل الجزء، وبالأصل قبل الفرع. وعلى ضوء المبادىء الاحتفالية جاءت صياغة هذا المسرح، وذلك ابتداء من الكتابة وانتهاء بالعملية النقدية، وذلك مروراً بالتمثيل والديكور والأزياء والاضاءة والماكياج والملحقات والفضاء المسرحي والمؤثرات الصوتية والمؤسسة المسرحية وكل ما يشكل المسرح في عموميته و شموليته. ولم تكن النظرية الاحتفالية تفكيراً خالصاً، لأنها في جوهرها حصيلة التجريب الميداني، الشيء الذي يجعل العلاقة بين النظرية والممارسة علاقة جدلية . .

من يظن أن البيانات قد جاءت لخلق مدرسة مسرحية فقد أخطأ، لأنها في حقيقتها نتيجة طبيعية للإحساس بالغربة، الغربة داخل زمن نعيش على هامشه عوض أن نكون في رحمه. والغربة في فن - هو المسرح - نوجد داخله وخارجه - في نفس الوقت - هذا الفن، كيف نحل فيه ويحل فينا؟ كيف نكون هو ويكون هو نحن؟ كيف نمتلكه عوض أن يمتلكنا؟ من هذه الأسئلة - وأخرى غيرها - جاءت الحاجة إلى وجود مسرح حقيقي يشبهنا، مسرح هو لغتنا الأكثر شمولية واتساعاً من لغة اللفظ، والتي هي اللغة العربية. هذا المسرح، هو الذي أصبح يحمل إسم، المسرح الاحتفالي . .

إن هذه البيانات، هي في جوهرها صرخة قوية، صرخة جيل أو أجيال مفصولة عن حقيقتها، عن ذاكرتها، عن وجدانها، أجيال ممنوعة من الخيال والاحتفال، أي من التعبير الحر داخل المجتمع الحر. وبهذا، جاء البحث في المسرح أكبر من المسرح، أكبر من البناية والتظاهرة. جاء في حجم الحياة، وفي لونها أو ألوانها وفي صخبها وضجيجها. جاء احتجاجاً صارخاً ضد تبسيط المركب، وتشييء الحياة. وبهذا، كان لا بد من رفع شعار. حيوية الحياة ومدنية المدينة وإنسانية الإنسان . .

لقد رأينا ان الخطاب السياسي - في الآداب والفنون - هو وحده السلطان المتوج، وان كل الأشياء مختصرة داخل قطبين اثنين، اليمين واليسار ولا شيء سوى ذلك. لهذا، كان لا بد أن نعلن العصيان على هذا المنطق الأعرج وعلى هذه الرؤية الضيقة والمحدودة . . لقد وجدنا أنفسنا داخل مدن تعيش على المعلبات، كل شيء معلب، حتى الفن والثقافة. نفس المفاهيم يتداولها الكل، نفس المصطلحات، نفس القوالب اللفظية، نفس اللغة، شيء غريب حقاً. لقد كف الناس عن التفكير والاجتهاد. إنهم يرددون نفس الأصوات ويستظهرون نفس (الحقائق). المثقف هو الذي يحفظ أكثر. هو الذي يمتلك عملة السوق، وما في السوق إلا الزبائن، والزبون دائماً على حق. وبذلك تنتعش ثقافة الشعارات وذلك من خلال العزف على وتر التقدمية والنضال والجماهير الشعبية . . وبهذا تتعدد

الكتابات من غير أن تضيف شيئاً، عمرو يشبه زيداً وزيد يشبه عمروا واللعبة مستمرة . .
كل الكتاب مناضلون. تقدميون. شهداء. متنبئون . .
القصيدة رشاش والقصة قنبلة والمسرحية صاروخ عابر للقارات . .
واستمر هذا الوهم طويلاً، إستمرت هذه اللعبة أكثر مما يجب . .

الاحتفالية جاءت لتدين الزيف، لتدين اللعب، لتكشف الأقنعة عن الوجوه. جاءت لتعري. وبهذا. كان الخطاب الإحتفالي خطاباً عارياً. الشيء الذي صدم الكثير من الذين تعودوا على الخداع. واستمراؤا هذه اللعبة، لعبة إغماض العينين على الحقائق . .

وان هذا العنف، هو ما يبرر العنف الذي واجه الإحتفالية - في بداياتها وامتداداتها - فالخلاف إذن، بين الاحتفالية وخصومها - لم يكن بسيطاً وإنما كان - ومازال - عميقاً. لماذا؟ لأنه جاء نتيجة طبيعية للتصادم بين عقليتين مختلفتين، عقلية سكونية وأخرى متحركة. عقلية محافظة وأخرى تقدمية (ونستخدم كلمة التقدمية في غير معناها الشائع والمبتذل) هذا الصدام هو الذي فجر كل المواقف التي قامت على هامش الاحتفالية. لقد اختاروا أن يكونوا صدى، يرددون المعروف والجاهز والمتداول، واخترنا أن نكون صوتاً، له طابعه ونبراته وقوته . .

لقد اختاروا الاتباع واخترنا الابداع، أي ان نضيف شيئاً عوض أن نكون مضافين للآخرين.
اختاروا أن يستظهروا المفاهيم واخترنا أن نصنعها . .
اختاروا أن يجعلوا السياسة - في مستواها الظرفي، وفي معناها الضيق - شيئاً سابقاً
واخترنا أن نجعل الحياة هي الأسبق . .
اختاروا الواقع واخترنا الحقيقة . .
اختاروا الشعارات، وركزنا على المبادىء . .
اختاروا أن يتعاملوا مع رموز الفكر القائم بانبهار شديد، واخترنا أن نتعامل مَعها بوعي نقدي.

اختاروا الطريق السهل، واخترنا الطريق الصعب. وبذلك دخلنا مجال التحدي، تحدي الكائن والقائم والسائد والمهيمن والمتسلط. وهذا ما جر علينا غضب الغاضبين و حقد الحاقدين وكيد الكائدين واتهامات الإرهابيين. ويمكن أن نقول الآن، بعد أن هدأت العاصفة. ان الاحتفالية قد ربحت الجولة الأولى، وإنها تستعد لدخول الجولة الثانية وما بعدها . .

من هدم الكائن إلى بناء الممكن

لقد أكّدت الإحتفالية على الحقيقة، وقد ميزتها عن الواقع، وبذلك كان عداؤها منصباً، على الواقع المزيف. أي ذلك الواقع الذي يهرب الحقيقة أو يهرب منها بحثاً عن المشوه والقبيح والفوضى والنشاز والعبث. من هذا المنطلق جاء الرفض وجاء التمرد. ومن هنا أيضاً جاءت ضرورة الهدم، ومع الهدم يكون البناء . .

الإحتفالية أعلنت - من خلال بياناتها وأبحاثها - نهاية الوثنية، أي انها أعادت الأشياء إلى

حقيقتها العارية أعادت الحجر إلى الحجر والأفكار المجردة إلى عالم المثل، وبذلك حررت الإنسان مما هو شعوذة وغيب، وجعلته سيد أفكاره وأفعاله وإحساساته ومبادئه. إن أخطر ما في الاحتفالية ليس هو كونها جاءت لتبني تصوراً فلسفياً مغايراً، ولكن لأنها ـ قبل ذلك ـ عملت على الهدم . . هدم تصورات فلسفية وعقائدية وممارسات سياسية مراهقة. إننا لم نتردد في أن نناقش فرويد وماركس وداروين وديكارت وبريشت وجان جاك روسو وكل الذين يشكلون أصنام الفكر الحديث. إنه (لا يستطيع المرء أن يبني تصوراً جديداً للعالم ان لم يخبر أولاً في ذاته عدمية التصورات السابقة. وهو لا يستطيع بلوغ أعماق الحياة ان لم يشعر من قبل بأشكالها المعتادة تتحطم ولم يسقط أذاك في هذه الآبار العجيبة للمناجم الذهنية التي يحس المرء فيها بحرارة النار المركزية)[٥] وعندما نتساءل عن النقطة التي إنطلقت منها الاحتفالية فإن الجواب يكون هو، الرفض، رفض الواقع القائم والفكر القائم والأخلاق القائمة والمؤسسات القائمة والمسرح القائم . . الرفض الغاضب هو الذي كان وراء عملية الهدم، هدم الكائن لإقامة الممكن يقول الشاعر والمسرحي نجيب سرور:

قدر الإنسان أن يقهر حزنه
قدر الإنسان أن يفرح أن يصنع عرسه
قدر الإنسان أن يصنع فوق الأرض جنة
بل وان يخلق نفسه

يهدف الإحتفاليون إلى صناعة مسرح جديد. ولكنهم قبل ذلك يهدفون إلى صناعة مجتمع جديد . . مجتمع تتحقق فيه إنسانية الإنسان وحيوية الحياة ومدنية المدينة. الإحتفالية هي بالأساس رؤية مغايرة للوجود، هذه الرؤية لا نريد لها أن تكون جديدة، لأن الجديد معرض لأن يصبح قديمًا ومتجاوزاً . . نريدها رؤية متجددة، رؤية تتحرر مما هو ثابت وساكن وجزئي وعرضي وهامشي وظرفي . . نريدها رؤية مركبة، لأن الواقع مركب. رؤية تتمثل الأشياء في تناقضها وتكاملها وتمايُزها وتحولها المستمر. ولأن هذا الوجود تتعدد فيه الألوان وتختلف، فقد كان ضرورياً أن تحيط رؤيتنا بكل هذه الألوان وان تدركها كما هي في حقيقتها. بغير هذا نصاب بعمى الألوان وتكون رؤيتنا حولاء عرجاء. من أجل هذا، كانت ثورتنا ضد اللون الواحد والرأي الواحد، الرأي الذي يبحث عن الظل والصدى ويُعَادي الرأي الآخر المغاير والمتميز. في مسرحية (منديل الأمان ـ أو لعبة الوجوه والأقنعة) يقول الرجل/الجوقة: (من يدرك الظلمة وحدها فذلك أعمى ومن يدرك كل شيء إلا الظلمة كذلك أعمى)[٦].

هذه الرؤية الجدلية هي التي جعلتنا نقف خارج التموقف الأحادي والظرفي، أي أن نكون مع أو ضد، أن نكون هنا أو هناك، مع هذا أو ذاك، أن نختار بين اما واما، وخارج هذه الامية لا وجود إلا للفراغ. إننا نرى الضوء والظلمة، وداخل الظلمة نرى الضوء. وداخل الضوء نرى الظلمة. وبذلك، فإننا عندما نكون «مع» فإننا ـ في نفس الوقت ـ نكون «ضد» وبالعكس. هذه الرؤية الجدلية تجر بالضرورة إلى الموقف الجدلي، أي ذلك الذي يحمل نقيضه بداخله. اننا ضد مانوية القرن العشرين، تلك المانوية التي تتجلى في ثنائيات الخير والشر والنور والظلام واليمين واليسار والعلم والإيمان والمادة والروح والاصالة والمعاصرة والتقدمية والرجعية، وبهذا، كانت مواقفنا ـ الوجودية والاجتماعية والفكرية والسياسية ـ لا تقوم على الأحكام الأخلاقية ولا على النفعية الظرفية . .

إننا في رؤيتنا نحاول أن نميز بين الواقع والحقيقة، أي بين ما هو موجود ـ مع انه مزيف ـ وبين ما هو غائب أو مغيب ـ مع إنه حقيقي. هذه الرؤية التي تغوص في الأشياء هي التي جعلتنا غير قابلين للتصنيف السياسي . .

الاحتفالية في مواجهة المرايا

شيء مؤكد ان الذين صنعوا الإحتفالية هم الإحتفاليون، أما الذين (روجوا) لها إعلامياً، فقد كانوا ـ في أغلب الأحيان ـ من خصومها. لقد أعطت كتاباتهم عكس ما كانوا ينتظرون.يقول أحد النقاد المسرحيين (لنأخذ المسرح الإحتفالي «مثلاً» الذي روج له في المغرب والمشرق العربيين في هذه الفترة بالذات . . إنه يقوم بالأساس على الرجوع إلى التراث. إلى شيء مشترك بين جميع الطبقات، أي الرجوع إلى ما يسمى الروح العامة للشعب. وقد أدى هذا الأمر بالإحتفالية إلى أن تشن حرباً على الاشتراكية والمادية الديالكتيكية باسم العودة إلى الثقافة الشعبية أو الأشكال الفلكلورية مع ما تحمله هذه الثقافة من قيم إقطاعية)[٧] المسرح الإحتفالي إذن روج له، والفعل كما ترون، مبني للمجهول. لماذا؟ لأن فعل الترويج قد وقع من طرف قوى غيبية، قوى يجسدها الجن ـ ربما ـ أو الملائكة والشياطين. من يدري؟ من يمكن أن ينكر، ان هذا الحديث ـ في ذاته ـ أكبر ترويج للإحتفالية؟ وذلك لأنه يحيلنا على الغامض فيها، وعلى المدهش وعلى السحر. ونتساءل، هذا السحر العجيب أين يكمن؟ داخل الإحتفالية أو خارجها؟ ذلك إذن. هو السؤال/اللغز الذي وقع القفز عليه . .

إن هذا المسرح ليس بضاعة وإنما هو وجهنا. إنه نحن/مغربياً وعربياً/وان الاهتمام به دليل على الاهتمام بهذه الذات. دليل على انه يمْتلك القدرة على المشي والترحال. وعلى ان له الجواب وفصل الخطاب، الجواب على الأسئلة التي يطرحها الإنسان العربي، داخل هذا المكان وهذا الزمان . . أما عن الحرب التي جاء ذكرها في المقال فانه لاوجود لها إلا في خيال صاحبها. اننا نمارس حقنا في أن يكون لنا فكرنا، وأن تكون لنا رؤيتنا المتحررة من كل شيء. هذا كل ما في الأمر. وبذلك، فإن كل الأفكار لدينا قابلة للنقاش والجدل والشك. لأنه لا وجود فيها للمقدس أو المدنس. كل الأفكار ـ داخل المختبر التجريبي ـ متشابهة، وذلك حتى تثبت العكس . .

أما في دراسة أخرى فقد جاء الحديث عن الاحتفالية على الشكل التالي (كما كانت بالمثل متناسبة ـ في واقع الأمر ـ مع الضجيج الإعلامي الذي أطلقه عبد الكريم برشيد لكي يجعل من إحتفاليته عنوان إبداعه الجديد وطرحه المتميز. دون أن يغيب عنا بالطبع أن برشيد كان في ذلك مزهواً لحد ما وذا ميل ظاهر للإعتداد بإنجازه. ودون أن يغيب عنا ثانياً أن برشيد أيضاً حاول أن يواكب ذلك بإنتاج مسرحي مطبوع أو ممثل. صادف بعض الإستحسان في الأوساط المهتمة بالمسرح والنقد المسرحي)[٨].
هذه الفقرة يمكن أن نردها إلى عناصرها الأساسية والتي هي :
- إن الإحتفالية إبداع جديد
- وإنها طرح متميز
- وان هذا الطرح النظري قد واكبته ممارسة إبداعية

ـ وان هذا الإبداع ـ المكتوب والممثل ـ قد صادف بعض الإستحسان في الأوساط المسرحية.

إلى هذا الحد فإن هذا القول يبقى منطقياً. لأنه ينسجم مع الواقع والحقيقة. ولكنه بعد ذلك يتجاوز الموضوع ليقفز إلى الذات، وذلك من أجل الكشف الخطير والحدث الجليل والذي يتجسد في (أن برشيد كان في كل ذلك مزهواً لحد ما وذا ميل ظاهر للاعتداد بإنجازه)[٩] عند هذا الحد ينتهي العلم لتبدأ قراءة الغيب . .

لقد أسالت الإحتفالية من المداد الشيء الكثير. وصنعت حولها من الخصوم، وذلك بقدر ما صنعت من الأصدقاء. ويمكن أن أقول إن أغلب ما قيل فيها يندرج في إطار الإعجاب، وإن كان المقصود غير ذلك . .

لقد قالوا النخبوية، فقلنا أهلاً بها وسهلاً. لأنها اعتراف ضمني بسمو هذا المسرح وقوته وجلال قدره . .

وقالوا، إنه مسرح أدبي فقلنا، وهل الكتابة المسرحية إلا شكل من أشكال الأدب؟ ان مطالبة الكاتب ألا يعبر بالكلمة شيء شبيه بمطالبة الخباز بألا يصنع الخبز . .

لقد قالوا، ان الاحتفال هو الفرح، فقلنا، وهل لديكم إعتراض على الفرح؟ ان العذاب ليس غاية إلا بالنسبة لنوع من المرضى . .

لقد قالوا، المسرح الاحتفالي ليس جديداً كله فقلنا. نعم، والمسرح الاحتفالي ليس قديمًا كله.

ذلك إذن، وجه واحد من وجوه العلاقة بين الاحتفالية وخصومها، ويبقى ان هناك وجوهاً أخرى يعجز على المدخل / البيان على إستيعابها . .

حديث في المسرح والعيد

الحديث عن المسرح الاحتفالي يبدأ من جوهر هذا المسرح، أي من الحفل، فما الحفل إذن؟ وكيف يمكن أن تصبح هذه التظاهرة الإجتماعية فناً؟ وما هي فلسفة الاحتفال؟ ثم أيضاً، ماذا يشكل الحفل المسرحي؟ إنه بالتأكيد عيد الحواس ومهرجانها، عيد الحواس وما وراءها عيد السمع والبصر واللمس والذوق والشم والذهن والخيال والذاكرة والروح وكل الجوانب التي لا تسمى. إنه مناسبة لإعادة إنغراس الكائن الحي في الحياة، وتحرير الأيام من التكرار وقيد اليوميات، تحرير العين مما هو ثابت وتحرير الساعات من الساعة، والحلم من النوم. عندما نتسع من الداخل نزداد رحابة وعُمقاً وتمدداً ولا يسعنا هذا الزمن وهذا المكان وهذا الفضاء الذي يحتوينا . .

الحفل لغات وكتابات، فالعين تقرأ الألوان كما تقرأ الأضواء والأشكال والأحجام والظلال والرموز والعلامات. والاذن تقرأ الأصوات، وفي الأصوات كلمات وألحان وتراتيل وغمغمات وصفير وضجيج وإنشاد وغناء . .

تحقيق هذا العيد، كيف يمكن أن يتم؟ وبأي الأدوات يتم؟

١ ـ يتم من خلال زواج الفنون، هذا الزواج هو إرجاع الحفل إلى حقيقته، أي كلغة/لغات تخاطب كل الحواس في نفس الآن والمكان. وبذلك، فلا مجال ـ مسرحياً ـ للحديث عن الحفل الموسيقي والحفل المسرحي والحفل الشعري. الحفل جمع ـ في صيغة المفرد. إنه لغات داخل لغة شاملة . .

٢ ـ تحرير العيد/الاحساس من العيد/المكان، أي المسرح البناية. فالمهم هو الاحساس بالعيد والذي يمكن أن نحمله معنا، والذي يمكن أن يحل حيث حللنا . .

٣ ـ تحرير الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد. تحرير العين من المسرح الصندوق. وتحرير الأذن من الصوت الذي له منبع واحد ورنة واحدة ونبرة واحدة. تحرير العين من الستارة ومن الجدار الرابع ومن الكواليس التي تشكل ميتا فيزيقيا المسرح . .

٤ ـ إعطاء اللفظ حجمه الحقيقي ـ لا أقل ولا أكثر ـ وذلك حتى لا يصبح في المسرح كل المسرح وتتحول اللغات الأخرى إلى أدوات للتزيين ـ الموسيقى ـ الرسم ـ النحت ـ الرقص ـ أو لدعم الكلمة . .

٥ ـ جعل اللقاء/الاحتفال لا يشبه اللقاءات اليومية الأخرى. فهو يتم دائمًا في ساعة لا تشبه الساعات ولا تشبهها الساعات، . لقاء نعيد فيه اكتشاف الذات واكتشاف الآخرين واكتشاف العالم. لقاء نستعيد فيه حسنا المستلب ووعينا المُتغيب ونفارق فيه وجودنا المعلب . .

٦ـ ان هذا اللقاء/الاحتفال لا يتم من أجل إحياء زمن كان
أو حكاية حدث كان
أو استحضار شخص كان
أو معالجة موضوع كان أو قضية كانت

هذا اللقاء لا يحيل إلا على نفسه. إنه زمن/حدث/شخصيات/موضوع/مضامين/حالات من الوجود/حوار/جدل. إنه لا يترجم، لأن الترجمة خيانة وكيف يعقل أن نترجم واقعاً إلى واقع وشخصيات إلى شخصيات وزمن إلى زمن؟ هذا اللقاء ليس له بدء ولا انتهاء. ليس له قبل ولا بعد. ليس فيه أعلى ولا أسفل، وما هو مضمر فيه أكبر مما هو ظاهر، و الغائب فيه أوسع من الحاضر . .

٧ ـ إستعادة الطفولة. إستعادتها كزمن واندهاش أمام الناس والأشياء. إستعادة الشفافية والذوق والانصهار في منبع الحياة . .

٨ ـ تحرير اللقاء/الاحتفال من الهندسة، أي من تقسيمه إلى فصول والفصول إلى مشاهد وإدخال المسطرة والحسابات والمعادلات والرسوم التي تشوه الحياة عندما تحولها إلى أشكال هندسية جامدة

٩ ـ العيد ـ في جوهره ـ محاولة من أجل أن يستعيد اليومي طاقته الشعرية التي ضيعها. والشعر هنا،

هو شعر الكلمة والحركة والشكل واللون والذوق والأحجام والمستويات. في العيد تستعيد الأشياء سحرها وبريقها وتأثيرها على الحواس . .

١٠ ـ تحرير «المتفرج» من فعل «التفرج» وذلك بأن نجعله (يُعَيِّد) عوض أن يتفرج على العيد. ويمكن أن تتم علمية (التعييد) من خلال:

- الغناء الجماعي. والغناء هو غير الطرب، وليس ضرورياً أن يكون غناؤنا جيداً. لأن المهم هو أن يكون معبراً، أي أن يترجم حالة معينة ووعياً خاصاً . .

- جعل الجمهور شاهداً على ما يحدث، وبذلك يكون مسؤولاً على ما يقع. ولأنه شاهد فهو مطلوب للشهادة، أي أن يكون جزء من الحدث الذي لا يمكن الاكتفاء بالتفرج عليه كما يقع في المسرح التقليدي. وأن صمت الجمهور لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد، وهو التواطؤ. ان ما يجري على المسرح ليس خيالاً، ليس لعباً ـ في معناه القريب ـ ليس شيئاً بعيداً منعزلاً .

- في الكرنفال يختفي الناس وراء الأقنعة ليمارسوا الجنون بكل حرية. هذه الأقنعة تخفي الوجه ولكنها تكشف عما وراء الوجه. ان الدخول إلى المسرح معناه الدخول إلى مملكة الجنون، الجنون الذي يعني المدهش والغريب والمرعب والمثير والحقيقي. الجنون هو التحدي، تحدي كل الجاذبيات والقوالب والقواعد والقوانين. وبذلك كان تمرداً على القيد المتجسد في حدي الترهيب والترغيب . .

- التأكيد على الحيوية، وذلك لأن التكنولوجيا لا تعطي شيئاً إلا التفرج. فالجلوس أمام جهاز التلفزة مصادرة حقيقية للإحساس وللكلام والنقد والاعتراض. أنت أمام الصندوق وعاء، صندوق في مواجهة صندوق. وعاء يستوعب ألواناً عديدة من الصور والكلام والأحداث. وان حركية هذا الجهاز يقابلها عادة جمود من طرف الكائن المتفرج. هذا الصندوق يرحل. أما المتفرج فمقيم. مُن هنا، ندخل فضاء التساؤل، الانسان ـ الآن هنا ـ ماذا يريد؟ هل يريد معلومات، فنعطيه مسرحاً تعليمياً؟ هل يريد مهيجات عاطفية، فنعطيه مسرحاً تحريضياً؟ هل يريد فرجة سهلة الهضم فنعطيه مسرحاً ترفيهياً؟ هل يريد أن يتغير سلوكه ـ بما يتفق والتعاليم الدينية والاعراف الاجتماعية وقوانين الوطن ـ فنعطيه مسرحاً أخلاقياً؟ في العيد شيء من العلم، ولكن العيد أكبر من العلم. وفيه شيء من التحريض، ولكن التحريض على الحياة، أي على الوجود الحقيقي الممتلىء شفافية وجاذبية. وفي العيد شيء من الأخلاق، ولكن الأخلاق التي تتفق مع الحقيقة وليس مع سلطة الواقع الغاشم. . .

هذا المسرح ، ما هي أهدافه؟

المسرح فعل حي، وتسعى الاحتفالية إلى أن تعطي هذا الفعل كل أبعاده الحقيقية. فهي تهدف إلى توسيع ما هو ضيق وتحرير ما هو مقيد في الانسان. وإحضار ما هو بعيد ومغيب. الاراده لها مجال، هذا المجال في حاجة إلى أن يزداد إتساعا وعمقا.

في حياة كل منا هامش من الحرية، هذا الهامش قابل للتمدد والتقلص. ويهدف المسرح الاحتفالي الى تمديده، وهو يتمدد بفعل الحرارة، حرارة المسرح وحرارة الأجساد الحية، وحرارة القضايا . .

وكل منا له هامش معرفي، هذا الهامش في حاجة لأن يتسع. كما ان له هامشا من التخيل، هذا الهامش يحتاج أن يتحرك وأن ينمو وان اتساع هذه المجالات هو ما يعطي للانسان الحي حقيقته ويجعله يحيا بشكل أكبر وأخطر . .

ضيق هذه المجـالات، ماذا يمكن أن يعني سوى انـه الموت؟ أي شلل الارادة وغياب الحرية. ونضوب آبار المعرفة والتخيل . .

يهدف المسرح الاحتفالي إلى دفع التعبير إلى حده الأقصى، أي إلى أقصى ما تصل إليه القدرة، إن مجال التعبير هو مجال غير محدود، وبذلك فإن الأساس هو الغوص فيه إلى أبعد حد ممكن . . إنه لا يثيرنا في المسرح إلا ما هو مسرحي، وما هو مسرحي هو بالضرورة اجتماعي ثقافي سياسي وجودي . .

كما يهدف هذا المسرح إلى تقوية شهوة الوجود والحياة لدى الأفراد والجماعات. شهوة العيش تدعو إلى العمل وإلى التمرد ضد عوامل السكون والتراجع إلى الخلف. أما فقدان هذه الشهية فمعناه الموت والانتحار، موت الأشخاص والأمم . .

إن صناعة الأدب الجديد والفن الجديد لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود المبدع الجديد والمتجدد، وهذا المبدع، هل يمكن أن يكون له وجود خارج إطار المجتمع الجديد والمتجدد؟ أبدا لا يمكن . .

ان المبدع - أي مبدع - له بالتأكيد حدود يقف عندها، وله إمكانات لا يمكن أن يتجاوزها. فما هي حدوده؟ وما هي إمكاناته؟

هذا المبدع له جسد، فهل حقاً يمتلك هذا الجسد؟ هل يملك أن يحركه كيف يشاء؟ هل يقدر أن يغوص في أعماقه وأن يظهر مضمره وأن يُحضِر غائبه؟

ولكـل مبـدع أحـلام وخيالات. هذه الأحـلام، هل تتجسد إبداعاً، وخلقاً فنياً، أم إنها تبقى بالداخل إلى جانب كل الممنوعات والمكبوتات؟

اننا نبحث عن المبدع الذي له في ذاته ممالك واسعة ومسالك متعددة ومتشعبة. هذا المبدع لا يرفع شعار التغيير، لأن الأساس هو ان يؤكد على الحياة والحيوية. وهو بهذا يؤكد تلقائياً على النمو والتجدد والتحول والتطور . .

إن الإبداع ليس امتيازاً، وإنما هو صفة ملازمة للإنسان الحي الفاعل. فالإنسان في جوهره كائن معبر، كائن محتفل. ويبقى اننا بعد ذلك نختلف في درجة هذا الاحتفال. فالفرق إذن موجود، بين الذين يحتفلون كثيراً والذين يحتفلون قليلاً . .

وإذا كان (لوتريا مون) يحلم بشعر يصنعه الجميع فإننا نحلم بمسرح يبدعه الجميع، مسرح نحياه

مع بعضنا، عوض ذلك الذي يقدمه البعض ويتفرج عليه البعض الآخر . . عندما ندخل المسرح، ثم نخرج منه، ماذا يعطينا هذا الفعل؟ وماذا يأخذ منا؟ شيء مؤكد أن هذا الفعل لا نمارسه عبثاً، لأن له معنى ما. وبهذا وجب أن نسأل ـ وذلك بحثاً عن هذا المعنى ـ

- هل نخرج من المسرح أكثر وزناً أو أقل وزناً؟
- هل نخرج منه أكثر وعياً أو أقل وعياً؟
- هل نخرج أكثر إحساساً أو أقل إحساساً؟
- في المسرح نترك شيئاً منا، ونأخذ شيئاً، فماذا نترك؟ وماذا نأخذ؟
- هل نخرج منه كما نخرج من المصحة؟ أي بصحة وعافية؟ من يقول بهذا يكون قد أكد على الوظيفة العلاجية للمسرح . .
- هل نخرج أكثر نظافة؟ أي كما نخرج من الحمام وقد تركنا أوساخنا خلفنا، وبهذا للمسرح وظيفته التطهيرية التي أكد عليها أرسطو . .
- هل نخرج منه وقد تحقق لنا الوعي بالذات وبما حولنا. من يقول بهذا يحصر المسرح داخل الوظيفة التعليمية.
- هل نخرج من المسرح كما نخرج من الأرحام، وقد استعدنا الزمن الضائع، واستعدنا دهشتنا وفرحتنا أمام الناس والأشياء؟ ان المسرح أكبر من أن نحصره داخل وظيفة واحدة. المسرح صورة مصغرة للحياة، حيث تتداخل الصحة والمرض والعلم والجهل والموت والحياة والصحو والسكر والواقع والحلم. وبذلك، فإن حقيقة المسرح تكمن في أن تخلق الانسان الجديد، الإنسان العارف الواعي، الشفاف، المتحرر، القادر، الفاعل، الحي، المغير والمتغير والمجدد والمتجدد . .

إن الاحتفالية ضد النظرة الضيقة، أي النظرة ذات البعد الواحد. ان الانسان كل متكامل. إنه ليس عقلاً فقط، حتى يكون المسرح تعليمياً ـ ولا شيء سوى ذلك ـ وليس جسداً فقط، حتى نبحث له عن مسرح تطهيري. وليس روحاً خالصاً حتى يكون مسرحنا مسرحاً أخلاقياً أو صوفيا. الانسان جسد وروح وإرادة وحيوية. إنه الكل الذي يحتاج إلى خطاب كلي مركب، خطاب تتفاعل فيه العناصر وتتكامل فيما بينها . .

أسس المسرح الاحتفالي

من الأسس التي تنبني عليها الاحتفالية يمكن أن نذكر أساسين اثنين، الأول هو التحدي والتجاوز. أما الأساس الثاني فهو التعرية. ويمكن أن نفصل الحديث عنهما كما يلي:

١ ـ التحدي والتجاوز . . تحدي الجاذبية والسببية وقانون الوراثة والواقع والمجتمع والسائد والشائع. وان التحدي لا يمكن أن يكون إلا مرتبطاً بإرادة التجاوز، تجاوز الكائن الحي لذاته، التجاوز في مستواه الجسدي والنفسي والاجتماعي والسياسي. وبغير هذا التجاوز لا يحضر إلا الشلل والموت . .

فبتجاوز الجسد للجسد يتحقق نمو الجسد . .

وبتجاوز الذهن للذهن يتحقق تطور المعارف وتكتسب بذلك أبعاداً إضافية جديدة . .

وبتجاوز المجتمع للمجتمع تتحقق الثورة في بنية المجتمع . .

ويتجـاوز الحـالات للحالات تزداد النفوس إتساعاً وانفتاحاً على الاحساس الشفاف والحقيقي. إن الاحتفالية تؤكد على الحيوية. والحيوية في حقيقتها هي التحدي، تحدي الموت الذي له وجوه متعددة، لعل أهمها، السكون والعجز والمرض والشيخوخة والفقر والاعتقال والنسبية والقهر وكل ما هو كائن وثابت وجامد، أي كل القوالب الجامدة التي تقتل الحياة فينا ـ سواء كانت سجناً مادياً أو نفسياً أو عقائدياً، أي أن يكون مفاهيم تستعبدنا وتحركنا في الاتجاه الممنوع للحياة . .
ان المسرح التقليدي يعتمد على المحاكاة ـ وذلك في معناها القريب ـ أي التكرار، تكرار نفس الفعل (التمثيل) تكرار نفس الملامح (الوراثة) تكرار نفس اللباس (الموضة) تكرار نفس السلوك (الأخلاق) ولكن الاحتفـالية تعادي التكرار، لأن الفن الحقيقي لا يستنسخ الواقع ولكن يتجاوزه. وان الإبتكار لا يتحقق إلا بتجاوز ما هو كائن، تجاوز السير على الأقدام من خلال إبتكار الطائرة، وتجاوز سلطة المكان باختراع الهاتف والتلفزة. لقد أكدت الإحتفالية على عنصر الإدهاش. والإدهاش لا يمكن أن يتحقق إلا في غياب التكرار. ان ما يدهش هو الجديد اللامنتظر. هو ما لا نعرفهُ وما لا نتوقعه (وينبع ذلك من كون الابداع لا يأتي وفق قالب سابق. إنه تحد للمتعارف عليه وتجاوز لما هو كائن)[١٠].

٢ ـ التعرية، وذلك باعتبار ان الواقع مزيف وان التمثيل هو ما يقع يومياً، وبذلك أمكن ان نقول عن الاحتفالية:

- إنها في الابداع لا تلتصق بقشور الواقع، ولكن بروحه، أي بالكائن الخفي أو البعيد وليس بالظاهر القريب . .
- إنها تحاول أن تتجاوز ما يقع إلى معنى ما يقع، أي إلى استكناه فلسفة الحدث . .
- إنها تقوم بحفريات لاركيولوجية الصامت والمقموع والمكبوت والمصادر والمغرب والمنفي . .

ان المسرح هو مجتمع داخل مجتمع. إنه نواة هذا المجتمع الكبير وروحه. وان ما يهم الاحتفالية بالدرجة الأولى هو هذه النواة التي تكمن في العمق ولا تدركها كل العيون. بنية التعرية هذه، جرت على الاحتفالية كثيراً من الضجيج. لقد حاولت الكتابات الاحتفالية أن تكشف القناع عن الوجوه، وان تضع الأصبع على المزيف وأن تشير للمتخلف وان تعري الأفكار والمؤسسات والاخلاقيات وكل الممارسات التي لها ظاهر ومضمر. فهي تبحث في كل شيء (من منظور نقدي يغلب عليه التساؤل والاستفهام. وهذا اعتبار هام لأنه يراجع المسلمات ويحاكم المطلقات. وقد عبرت الاحتفالية عن هذا الوعي النقدي. بطموحها الجاد إلى تلمس ما هو ثابت وأصلي في كل القضايا الانسانية فضلاً عن اهتمامها المعلن بدراسة قضايا الناس على الطبيعة والغوص في مجالاتها التعبيرية والشعورية والعاداتية المختلفة)[١١].

هذا المسرح في مواجهة ذلك المسرح

المسرح الاحتفالي، هو بالتأكيد مسرح مغاير، مسرح يحمل مميزاته بداخله. ويمكن ان نتوصل إلى حقيقة هذا المسرح، وذلك من خلال مقابلته بالمسرح التقليدي، أي بذلك المسرح الهجين الذي ظل

المجتمع العربي يستهلكه إلى حدود السبعينات. وهو (مسرح) يختزل داخله كل المسرح الغربي - بصيغه العـديدة والمتنوعة - يختزلها داخل صيغة واحدة، صيغة تعتمد على الترقيع والتلفيق والتوفيق. فبداخله تتعايش العناصر الكلاسيكية مع العناصر الرومانسية والرمزية والواقعية والسريالية. هذا المسرح، هو الذي تمرد عليه المسرح الاحتفالي لأنه يفتقر إلى التجانس والانسجام. فعناصره يتبرأ بعضها من البعض الآخر.. كما ان الشكل فيه مجرد وعاء فارغ، وعاء يقبل كل مضمون كيفما كان. أما الحوار، فهو تعابير جاهزة، تصف الحدث ولا تحييه ولا تطوره. أما الشخصيات، فهي دمى يحركها المؤلف، وينطق من خلفها المؤلف. وهي - رغم تعدد أسمائها ووظائفها - لا تشير إلا للمؤلف. هذا المسرح، تتداخل فيه الأشياء لحد الالتباس. فالتأليف إقتباس والاقتباس تأليف، والشخصيات غربية الروح ولكنها عربية الأسماء. فالراهب يصبح اماما، وتارتوف يتحول إلى الشيخ متلوف والكنائس تصبح جوامع كل ذلك، من غير أن تتعدى الأسماء حدود الشكل إلى ما خلفه.

هذا المسرح لا يسأل، لأنه يكتفي بالأسئلة الجاهزة والمعلبة. إنه يدق في بداية الحفل ثلاث دقات. يفعل ذلك من غير أن يسأل، ولم لا تكون هذه الدقات أربعة؟ أو أكثر؟ كما إنه يخفي اللعبة المسرحية بستار أحمر، وهو بعد ذلك - أو قبل ذلك - لا يسأل عن معنى الستار ومعنى اللون الأحمر دون غيره. ويقسم الركح إلى قسمين، قسم يحمل اسم القصر والثاني إسم الحديقة، مع انه لا وجود لقصر ولا لحديقة. ويخفي رجلاً في حفرة ويسميه الملقن. ونتساءل، الانسان العربي، الذي يحفظ القرآن الكريم وآلاف أبيات الشعر، هل يحتاج إلى ملقن؟ ويكتب مسرحيات حسب مواصفات معينة، فيقسم النص إلى فصول، والفصول إلى مشاهد، يجعل للحدث بداية ووسطاً ونهاية. كل ذلك بطريقة مدرسية تكرر المعروف والجاهز، تكرر الموديل الغربي الموجود في غير/الآن/هنا/هذا النوع من الكتابة، ما حظه من الخلق والإبداع؟ هذا السؤال كان لا بد أن يطرح. وذلك لأن الأساس ليس هو أن نوجد ركاماً من النصوص، ولكن أن نوجد مسرحاً معيناً. ذلك المسرح إذن، هو الذي جاء التنظير الاحتفالي للبحث عنه..

بعد هذا، نقف قليلاً لنتساءل. كيف نحدد طبيعة هذا المسرح الجديد والمتجدد؟ وما هي إضافاته بالنسبة للمسرح التقليدي؟ سنكتفي - في الجواب - بتجديد روح هذا المسرح. هذا الروح الذي يعكس رؤية معينة للوجود والابداع، والذي نجد له تجليات مادية في كل مفردات العمل المسرحي.

- في المسرح التقليدي، هناك إرادة لجعل المجهول معلوماً، لجعل الغامض واضحا. هناك محاولات للتفسير والتعليل والتأويل، لتجميل القبيح ووضع النظام فيما هو فوضى والمعقول مكان اللامعقول
- في المسرح الاحتفالي هناك إرادة لرد الأشياء إلى حقيقتها، أي إلى مجهوليتها وإلى غموضها وعذريتها ووحشيتها..

المسرح التقليدي يعطيك من الأشياء ظهرها، أما الإحتفالية فتعطي الوجه والظهر. قد يبدو ان هذا المسرح لا يخلو من غموض - سواء في الرؤية أو الإبداع - والواقع أن الغموض أكبر من أن يكون إحتفالياً، لأنه في حقيقته جزء من تركيبة الوجود. وأمام هذا الغموض لا نملك إلا أن نندهش، أن نخاف وان نتحدى، نتحدى الساكن، نتحدى الظلام والخوف والموت والعجز والمرض والشيخوخة

والفقر والمغلق . .

في المسرح التقليدي يشعرك المؤلف انه يعرف كل شيء. أمّا في المسرح الاحتفالي فنشعر أن المؤلف لا يملك إلا إندهاشه وخوفه من المدهش والمفزع. وبذلك، فهو لا يعطي درساً من أجل أن يصل بك إلى نتيجة ما. فالمهم هو أن يبحر معك في محيطات عميقة ولا محدودة . . في المسرح التقليدي تشعر ان المسرحية ـ بأحداثها وشخوصها ـ ان هي الا حجة . . حجة لتأكيد الأفكار القبلية للمؤلف، وبذلك يكون وجود المسرحية متعلقاً بما قبلها . .
ـ النص الاحتفالي موجود في ذاته، إنه عالم مستقل بذاته، يحمل فكرة الآني بداخله. إنه مغامرة فكرية تنتهي إلى كشوفات فكرية وفنية. وبذلك فإن الفكرة بذرة تزرع داخل النص وتنمو داخله . .

في المسرح التقليدي، هناك ذلك الفصل الغريب بين الفن والحياة والواقع والوهم والواقعي والأسطوري . .

ـ في المسرح الاحتفالي يتداخل كل شيء، نحيا المسرح ـ داخل البناية وخارجها ـ ونحلم في يقظتنا ونعيش الاسطورة في حياتنا اليومية. ـ المؤلف هو الخالق المبتكر ـ هكذا يتجلى في المسرح التقليدي، انه المتحكم في مصائر الشخوص، صانع الاحداث وصاحب المعنى وحارسه. أما في المسرح الاحتفالي فهو شخص بئيس تورط في فعل الكتابة. لقد وجد نفسه ـ من غير أن يدري ـ داخل عالم غريب مدهش. وبذلك، فهو لا يفعل سوى أن يتلمس طريقه داخل المتاهة المظلمة. فالكتابة محاولة لإضاءة المظلم، والكشف عن الغريب والغامض. إنه ليس للمؤلف إلا البداية، أي الدخول في مجاهل المغامرة، ثم من بعد تبدأ عملية الهروب . . الهروب إلى الأمام، أي إلى النهاية . .

إننا نبدأ بالصور قبل الأفكار، تبدأ بإحياء تظاهرة تختزن معناها أو معانيها داخلها . . حقيقة أن لنا تصوراً معيناً. ولكن هذا التصور لم نستعره مما هو خارج الإبداع/الحياة. في الإحتفال تتجسد حتمية الحضور، أنت لا تملك إلا الحضور. ممنوع أنت من الغياب، لأن الغياب خيانة، ولأنه وجه آخر من وجوه الموت . .
إن الغياب انتحار بلا شك ـ وذلك عندما يكون إرادياً ـ لأنه إقصاء للذات عن (النحن/الآن/هنا)

التراث في الرؤية الاحتفالية

لقد فهم البعض ان الاحتفالية هي التراث، سواء من حيث التظاهرات الشعبية والمتمثلة في الحكواتي والمداح والراوي والحلقة والبساط والسامر، أو من حيث الشخصيات المنتزعة من الأدب أو التاريخ أو الأسطورة أو الحكاية. يتجلى هذا الفهم لدى بعض الكتاب المقلدين، كما يتجلى لدى بعض النقاد. والواقع ان التراث ليس هو كالاحتفالية، وإنما هو أحد عناصرها الأساسية. وتنبع قيمة التراث من قيمة الذاكرة ـ ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة ـ فالكاتب لا ينطلق من فراغ. كما ان القارىء لا يقرأ من فراغ، إنهما معاً يلتقيان عند ذاكرة جماعية مشتركة تسمى التراث. يقول أحد النقاد (وما أريد أن أبديه من ملاحظات لا تتعلق ببرشيد أو المسرحيات التي كتب (فهي أكيد من أهم ما كتب في الفترة الأخيرة)

ولكن ما أخذناه على المسرح سالفاً من سهولة الكتابة وسذاجتها أصبح يظهر في العديد من المسرحيات التي تقول بالاحتفال. فكل من اطلع على ثورة الزنج وعلي بن أبي طالب وأبي ذر الغفاري وباتريس لومبا وشي غيفارا يرص هذه الأسماء ليعطينا مسرحية. طبعاً يضاف إليها فلسطين المغتالة، وبيروت الجريحة والأطلس والاوراس والاناضول الخ . . وبهذا يدخل من النافذة ما أوصد دونه الباب)[١٢].

ولأن الـتراث، كان دائمًا وسيبقى، الموضوع الجديد والمتجدد فإننا نقول فيه كلمتين: ان حضور التراث في الكتابات المسرحية قد فجر الكثير من الآراء والمواقف والاجتهادات. فهو في رأي البعض تفاعل مع التراث أو تعامل معه أو هو إسقاط للماضي على الحاضر أو قناع أو رمز أو هروب أو إتكاء على الجاهز أو . .

في المسرح الاحتفالي لا وجود للشخصية ـ كهوية تامة ومكتملة ومستقلة بذاتها. إنه لا وجود إلا للعـلاقة . . العلاقة مع الآخر/الآخرين، العلاقة مع الزمن/المكان/الحالة/ من خلال هذه العلامات الدقيقة والمتشابكة تتشكل الشخصية، فتكون هي وغير هي، تكون شخصيات متعددة ومختلفة بل ومتناقضة ـ داخل شخصية واحدة. ان التعدد يأتي من تعدد العلاقات وتعدد الحالات. فانا مع الأطفال غيري مع الرجال. وأنا مع الرجال غيري مع النساء. وأنا في الوطن غيري في دار الغربة. وأنا في حال الصحو غيري في حال السكر. وأنا في العشرين من عمري غيري في الأربعين أو الخمسين. وبهذا. يمكننا أن نتساءل:

الشخصية التراثية ـ عندما نخرجها من أرضيتها التاريخية ـ هل نأخذها كما هي؟ أو كما نحن؟ المسرح فضـاء مغـاير، فضاء له زمنه ومناخه وله علاقاته وحالاته. هذا الفضاء ليس جامداً. لأنه يفعل في الشخصيات. وهـو بذلك يعطيها وجوداً آخر، هذا الوجود يتشخص بفعل العلاقات الجديدة التي يرتبط بها. فامرؤ القيس عندما نعطيه المعاصره، فإننا بالتأكيد نجعله جزءاً حياً من هذا الواقع الحي. إن الشخصية جزء داخل الكل. وبذلك، فإن الأساس هو أن نرى الشخصية/الجزء داخل المسرحية/ الكل وليس العكس. بعض النقاد يركزون على الشخصيات في ذاتها، وهم بذلك يعزلونها عن شروطها المسرحية ، وبذلك تتحول الشخصية إلى الشجرة التي تخفي الغابة. فهملت ـ عند شكسبير ـ هو في نفس الوقت، الشخصية والمسرحية. ولا يمكن أن تدرس الجزء إلا في ضوء الكل، أي داخل منظومة معقدة من العلاقات المسرحية، وهي علاقات قد تستأنس بالتاريخ، ولكنها بالتأكيد ليست تاريخاً . .

إن الشخصية في التراث شيء، وهي في المسرحية شيء آخر. وان انتقالها ـ من فضاء إلى آخر ـ يتم بواسطة عملية الإفسال. ونستعمل هذا المصطلح الزراعي الذي دخل حديثاً ميدان الطب. ونستخدمه لندل به على نقل جسم من الماضي إلى الحاضر، ومن الهناك إلى الهنا ومن الـ (هم) إلى الـ (نحن) وبذلك يكتسب هذا الجسم صفات جديدة وذلك نتيجة لشروطه الجديدة والمغايرة. فا (نحن) تعطي الشخصية همومنا المغايرة واهتماماتنا اليومية، كما تعطيها حياتنا وتلقائيتنا. أما (الآن) فيعطيها المعاصرة. ويجعلها تعيش زمناً مغايراً، له قضاياه وله لونه وأحداثه وظواهره الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. أما الـ (هنا) فيعطيه الانتماء إلى الأرض التي تحتضن الأفعال والأجساد والتي تؤطر الحفل المسرحي، وبذلك يصبح

مواطناً لنا، له نفس حقوقنا وعليه نفس الأعباء . .

الرجوع إلى التراث، تتردد هذه الجملة كثيراً، وهي في ترددها هذا تحمل معها معنى قدحياً. ولقد أشرنا إلى ان الأساس هو العلاقة، أو طبيعة هذه العلاقة. فالتراث، يكون ساكناً ميتاً عندما نرتبط به من خلال علاقـة ساكنة وميتة. ولكنه بالتأكيد يحيا ويتنفس عندما نتفاعل معه، وذلك إنطلاقاً من همومنا/نحن/الآن/هنا/ وعندما نتفاعل معه بوعي نقدي فعّال . .

شيء مؤكد ان الرجوع غير التراجع، لأن الأول قد يكون تكتيكاً، أي مجرد تخطيط للإندفاع. وذلك في المكان المناسب والزمن المناسب. الرجوع إلى السطر ماذا يمكن أن يعني سوى إنه بداية جديدة . . بداية تحمل نفساً جديداً ورؤية جديدة؟

إن الـرجـوع إلى الـتراث هو بالأساس مراجعة لهذا التراث، مراجعة قاسية تعتمد على المحاسبة والمكاشفة والتعرية، وذلك حتى لا يتكرر الماضي في الحاضر. وفي نفس الوقت، حتى لا ننقطع كلياً عن هذا الماضي الذي يسكننا . . .

الاحتفالية بين التعريب والتغريب

لقد حاولت الاحتفالية تعريب المسرح، هذا التعريب فهمه البعض فهمًا سيئاً، إذ رأوا فيه نوعاً من التحجر والتقوقع داخل الذات. يقول أحمد بلخيري (وإذا كان الفصل بين العرب والغرب من الناحية المنهجية فصلاً صائباً، فإن المغالاة في ذلك غير صحيحة، إذ من شأنها أن تدفعنا إلى إقامة أسوار حديدية بيننـا وبـين الثقافة الانسانية. مستبدلين اياها بمنظور قائم على معايير أيديولوجية عامة)[١٣] والواقع ان الاحتفالية ليست عربية إلا من حيث إنها نابعة من هذه الأرض. إنها بالتأكيد لغة أخرى، لغة عربية بالتحديد، ولكن المضمون الذي تحمله هذه اللغة هو مضمون إنساني عام. وبهذا، تجد في المسرحيات الاحتفـالية رمـوزاً أكـبر من أن تكـون إقليمية. من هذه الرموز يمكن أن نشير إلى فاوست وعطيل وايكاروس وفرنكشتاين ويهوذا واغاممنون وياجو ونارسيس. ان البحث عن الذات لا يكون خطيراً إلا عندما ينبني على معاداة الذوات الأخرى. أما عندما يكون محاولة لتحرير هذه الذات من الاستلاب فذلك هو المطلوب (وهذا الميل إلى خلق مسرح قومي لا يعني السقوط في القومية أو التعصب العنصري ضد الغـرب كما فهم بعض الدارسين، إنما الأمر يتعلق بتأكيد خصوصية الهوية العربية التي حاول المستعمر طمسها من خلال شعارات خادعة نحو الانسانية والأممية وما إلى ذلك) .[١٤]

إن التنـظير الاحتفـالي لا ينـطلق من فراغ . . إنـه ينـطلق من ذات متميزه، هذه الـذات هي هويتنا/نحن/الآن/هنا/ شيء آخر، وهو ان هذه الـ/نحن/ التي نحملها وتحملناليست فراغاً وبياضاً، إنها في جوهرها ذاكرة ووجدان. وبهذا، فهي موصولة إلى ثقافة تضرب عميقاً في تربة التاريخ، وبهذا فإن إبـداعنـا لا يملك إلا أن يشبهنا، وإلا فكيف يمكن أن ننسبه إلينا أو ننتسب إليه؟ ولأن هذه الـ/نحن ـ تنتمي بالضرورة إلى زمن جديد ومكان مغاير ـ فقد كان لا بد لإبداعها المعبر عنها، أن يكون جديداً ومغايراً. وبهذا فقط، نكون مخلصين للإنسان الذي نختزنه ونختزله داخلنا، كما نكون مخلصين

لهذا المكان الذي نعرفه ويعرفنا، ولهذا الزمن الذي نحياه ـ بكل قضاياه الحارة والباردة . .

إن المسرح الاحتفالي عربي اللغة ـ ونقصد باللغة معناها العام ـ ولكنه بالمقابل إنساني الروح والمضمون. إنه يبحث في المسرح عن جذور المسرح، والذي هو الاحتفال. ويبقى أن نشير إلى ان هذا الاحتفال/الأصل قد اتخذ له في كل بيئة صيغة خاصة. ان الاحساس بالفرح شيء مشترك، ولكن التعبير عنه يختلف بالتأكيد، يختلف من بيئة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر ومن زمن إلى زمن. وبهذا كان بحثنا عن صيغة مغايرة للاحتفال فعلاً مشروعاً، صيغة تتفق وطبيعة هذا الانسان وهذا المكان وهذا الزمان وهذه القضايا وهذه العلاقات والمؤسسات والمعطيات والمستجدات . .

ولتأكيد علاقة المسرح الاحتفالي بالفكر الانساني. فقد رجع أحد الباحثين إلى (الفترة التاريخية التي استمد منها هذا النوع منابعه وأصوله الأولى، أي عن النواة التي تمثلت في احتفالات مدينة أثينا الاغريقية وفي مصطلح (الاحتفال) الموجود عند الفيلسوف الاجتماعي جان جاك روسو في القرن ١٨م)[١٥] ثم يتساءل الباحث (ترى هل ما جاء به جان جاك روسو حول مسرحاً يجعلنا نلتقي من خلاله مع ما جاء به عبد الكريم برشيد مع جماعته من بنود حول المسرح الاحتفالي المغربي)[١٦] والاحتفاليون لا ينكرون استاذية جان جاك روسو. وقد ورد إسمه كثيراً في الكتابات الاحتفالية. كما وقع الاستئناس برسائله إلى دالامبير. وقد تمت الاشارة إلى كل هذا في كتاب (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) كما تمت الاشارة إلى كل الذين يشكلون الخلفية النظرية لهذا المسرح . .

عن المؤسسة في المنظور الاحتفالي

الاحتفالية هي بالأساس رؤية، رؤية تجسدها جماعة أو جماعات. في البدء كانت نظرية، ثم من بعد تشخصنت الأفكار والمبادىء لتصبح مؤسسة. فالنظري لم يعد نظرياً، والجماعة لا يمكن أن تكون قطيعاً، والتجمع لا يمكن أن يكون مرادفاً للفوضى. من هنا، جاءت المؤسسة، كمرحلة في مسيرة هذا المسرح/الفكر/الورشة . .

كنا دائماً نخشى أن نصبح مؤسسة، وعوض أن نبدع نسير. وبدل أن ننتج فناً وفكراً نملأ الأوراق والتقارير. كنا نخشى أن نخلق المؤسسة فتقتلنا المؤسسة. تفرق فينا بين المبدع والاداري، بين الفنان والحرفي. لهذا، فقد عملنا على أن نؤسس مؤسسة جديدة، وذلك إنطلاقاً من منظور جديد ومتحرر، مؤسسة يكون العمل فيها مكملاً للخلق الفني والفكري، مؤسسة شعبية وعامة، مفتوحة على الناس والتجارب والقضايا، تؤثر في الذي حولها وتتأثر بما حولها، مؤسسة ديمقراطية ـ في بنيتها الداخلية وفي علاقاتها الخارجية، نريدها أن تكون أقرب إلى المختبر العلمي منها إلى المؤسسة المذهبية. فالحقيقة في العرف الاحتفالي لها وجود في المستقبل دائماً، إنها ما لم نصله بعد، وما لم نفكر فيه بعد. إننا لا نخدم النظري إلا بالقدر الذي يخدم هو الحيوي ويقويه ويؤكده ـ ولا يعارضه ـ ان التعصب عبث، لأنه إقرار ضمني بامتلاك الحقيقة، ولا شيء من ذلك موجود إلا النظر إلى الناس والأشياء ـ بعمق أو سطحية. التأكيد على الحيوي يقود بالضرورة إلى مقاطعة الجاهز والمعلب والمعطى والمكتمل والنهائي. لهذا، فإننا لا نقول الفكر الاحتفالي. لأن ما هو موجود هو التفكير الاحتفالي. أي ان الاساس، ليس هو الكينونة

الثابتة والجاهزة، وإنما ذلك الفعل المتكرر والمتجدد باستمرار والذي يسمى التفكير . .

إننا لا نملك إلا طموحنا، وهو طموح ليس له ضفاف، وبذلك، فقد عولنا على المؤسسة الاحتفالية، من أجل أن تستوعب كل هذا الطموح أو جله. نعرف ان الانسان العربي محاصر بين فكرين سياسيين متناقضين، الأول ينتمي إلى الماضي والثاني إلى المستقبل. الأول مضى زمنه، والثاني لم يحن وقته. ورغم هذا الاختلاف. فهما يتفقان في شيء أساسي وهو انهما معاً يمثلان الغائب لا الحاضر والـ (هم) لا الـ (نحن) والـ (هناك) لا الـ (هنا). ومن هنا، كان الانسان العربي (المعاصرة) محكوماً بالـلامعـاصره، لأنه غائب عن ذاته وآنه، فوجوده كامن في (ماكان) أو في الذي سوف يكون أو لا يكون من هنا، تأتي ضرورة البحث عن تفكير عربي معاصر، تفكير ينطلق من معطيات الآن ـ الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ـ مع الاستئناس بالماضي ومراعاة حتميات المستقبل ان المسرح الاحتفالي ينتظم داخل جماعة. وداخل هذه الجماعة تغيب كل ملحقات وطقوس المؤسسة، فلا إدارة ولا توقيعات ولا مراتبية ولا مناصب ولا تصويت ولا أغلبية ولا لوائح إنتخابية ولا مزايدات وشعارات. لا شيء إلا العمل، العمل بصمت داخل ورشة المسرح العربي الكبير . .

كلمة أخيرة

وأخيراً، أريد أن أختم هذا المدخل/البيان بما يلخص الاحتفالية ويختزل حقيقتها في كلمات. ولقد وجدت هذه الكلمات ـ المركزة والمكثفة ـ في دراسة للأستاذ مصطفى رمضاني تحمل عنوان (تنظير المسرح العربي بين الرفض والقبول) لقد انتهى الباحث إلى ان أهمية المسرح الاحتفالي تكمن في الأشياء التالية :

١ ـ لانها استطاعت أن تحقق تراكمات إبداعية لا بأس بها.
٢ ـ لأنها استطاعت أن تطبق تنظيراتها من خلال إبداعات ذات مستوى جمالي عال جداً.
٣ ـ لانها تبلورت عبر اجتهادات جماعية.
٤ ـ لانها أعطت بيانات شاملة تعالج مختلف القضايا المتعلقة بعالم المسرح.
٥ ـ لانها مشروع مفتوح قابل للإضافات.
٦ ـ لانها تملك نفساً فنياً خصباً تمثل في العطاءات المسرحية المتنوعة.
٧ ـ لانها لا تتحدث باسم المسرح الوطني ولكنها تسعى لتكون صيغة المسرح العربي كله.
٨ ـ لانها تجمع بين المحلية والانسانية.
٩ ـ لانها تملك النفس الطويل في الإبداع والنقد والتنظير).

والواقع ان أهمية المسرح الاحتفالي تنبع أساساً من كون انه حاول أن يستفيد من كل التجارب ـ العربية والغربية ـ وبذلك. كان في حقيقته خلاصة طبيعية لكل الأبحاث والاجتهادات ـ من اسخيلوس إلى الآن . . .

مراكش في ١٩٨٥/١٠/٢

الهوامش

١ ـ عبـد الكريم برشيد ـ الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ـ مجلة (الثقافة الجديدة) ع: ٧ ـ ١٩٧٧ ـ ص. ١٦٥

٢ ـ إرشاد حسن/عبد الرحيم الشريف ـ حول الاحتفالية ـ مجلة (الثقافة الجديدة) ع: ١٧ ـ ١٩٨٠ ـ

٣ ـ نفس المرجع السابق . .

٤ ـ عبد اللّه أبو هيف ـ جريدة البعث السورية ـ

٥ ـ ميشيل كاروج ـ بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ـ ترجمة الياس بديوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ص: ٧

٦ ـ عبد الكريم برشيد ـ مسرحية (منديل الأمان أو لعبة الوجوه والأقنعة ـ لم تنشر بعد . .)

٧ ـ أحمد فرحات ـ أصوات ثقافية من المغرب العربي (المغرب) ـ الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ص: ١٣٥

٨ ـ إرشاد حسن/عبد الرحيم الشريف ـ حول الاحتفالية ـ

٩ ـ نفس المرجع السابق . .

١٠ ـ عبد الكريم برشيد ـ (الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح)

١١ ـ عبد اللّه أبو هيف ـ جريدة (البعث) السورية

١٢ ـ فاضل يوسف ـ خمس مقالات في المسرح المغربي ـ مجلة (الثقافة الجديدة) ع: ١٥ ـ ١٩٨٠ ـ ص: ١٤١

١٣ ـ أحمد بلخيري ـ قراءة في البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي ـ البيان الثقافي ـ ع: ٣٧ ـ ١٩٨٣

١٤ ـ مصطفى رمضاني ـ التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول ـ مجلة (البيان الكويتية) ع: ٢٣٤ سبتمبر ١٩٨٥ ـ ص: ١٠٠

١٥ ـ كرزابي بو شعيب ـ مجلة (المهرجان) ـ ع: ١ ـ السنة الأولى ١٩٨٣ ـ ص. ٨

١٦ ـ نفس المرجع السابق . .

١٧ ـ عبـد الكـريم برشيد ـ كتاب (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) دار الثقافة ـ الدار البيضاء ١٩٨٥ ـ

١٨ ـ مصطفى رمضاني ـ (التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول) ص: ١٠٦

بونويـل .. الذاكـرة البصريـة

ترجمة : أمين صالح

في يوليو ١٩٨٣، رحل عن هذا العالم واحد من كبار السينمائيين في العالم . . لويس بونويل. ذلك الذي كان يرجّ الجميع، في صالات السينما، مسلحاً بأفلام تصدم وتفضح، ثم ينزوي بعيداً ليتفرج على هذا الذعر الذي سبّبه، وليضحك ملء فمه.

اسباني المولد والروح والتكوين.
درس الفلسفة والأدب في جامعة مدريد مع الشاعر لوركا والرسام سلفادور دالي. وفي عام ١٩٢٥ إنتقل إلى باريس وساهم في الحركة السريالية.

في الفترة من ٢٦ ـ ١٩٢٨ عمل كمساعد مخرج مع جان ابشتاين وماريو نالباس. وفي عام ١٩٢٨ حقق أول أفلامه «كلب اندلسي» مع سلفادور دالي. في عام ١٩٣٠ أخرج «العصر الذهبي». ثم عاد إلى اسبانيا وحقق عملاً تسجيلياً بعنوان «أرض بلا خبز» (١٩٣٢).

في الفترة من ٣٣ ـ ١٩٣٥ عمل كمترجم لشركة بارامونت في باريس. ثم انتقل من جديد إلى اسبانيا في ١٩٣٥ ليعمل كمترجم ومشرف إنتاج لشركة وارنر، وليتنج عدة أفلام في اسبانيا.

رحل إلى أمريكا وعاش فيها منذ ١٩٣٨ وحتى ١٩٤٦ حيث عمل كمترجم ومخرج أفلام تسجيلية. وفي عام ١٩٤٧ إستقر في المكسيك.

أفلامه:

الكازينو الكبير (١٩٤٧)، El Gran Calavera (١٩٤٩)، المنسيون (١٩٥٠)، سوزانا (١٩٥١)، إبنة الحيلة (١٩٥١)، إمرأة بلا حب (١٩٥١)، الباص المكسيكي (١٩٥١)، الشرير (١٩٥١)، هذه العاطفة الغريبة (١٩٥٢)، الوهم يركب عربة ويرحل (١٩٥٣)، مرتفعات ويذرنج (١٩٥٣)،

مغامرات روبنسون كروزو (١٩٥٤)، نهر الموت (١٩٥٤)، حياة ارشيبالدو الاجراميه (١٩٥٥)، هذا إسمه الفجر (١٩٥٥)، الموت في حديقة (١٩٥٦)، نازارين (١٩٥٨)، جمهورية الخطيئة (١٩٥٩)، الشاب أو المسافر (١٩٦٠)، فيريديانا (١٩٦١ - الجائزة الكبرى في مهرجان كان)، الملاك المدمر (١٩٦٢)، يوميات خادمه (١٩٦٤)، سيمون إبن الصحراء (١٩٦٥)، جميلة النهار (١٩٦٦ - جائزة مهرجان فينيسيا)، المجرّة (١٩٦٩)، تريستانا (١٩٧٠)، سحر البرجوازية الخفي (١٩٧٢)، شبح الحرية (١٩٧٤ - جائزة نقاد أمريكا كأحسن فيلم ومخرج)،ذلك الشيء الغامض الخاص بالرغبة (١٩٧٧ - جائزة نقاد أمريكا كأحسن فيلم ومخرج).

في عام ١٩٧٧ منحه مهرجان سان سباستيان باسبانيا جائزة «القوقعة الذهبية» تقديراً له ولأعماله السينمائية.

□ □ □

هنا يتحدث بونويل عن نفسه وأعماله، وعن ملاحظاته وآرائه في أشياء عديدة. أردنا أن ننقل ذلك لنوضح جزءاً صغيراً من عالمه.. بكلماته وأحاسيسه الخاصة.

هذه الأحاديث منقولة من مصادر مختلفة، سواء عبر المقابلات التي أجريت معه والمنشورة في المجلات والكتب، أو من خلال الدراسات العديدة التي كتبت عنه ومن أهم المصادر:

1 - The World of Luis Bunuel, Edited by Joan Meller, Oxford University Press, New York, 1978.

2 - The Cinema of Luis Bunuel, by Freddy Buache, The Tantivy Press, London, 1973

3 - Three films by Luis Bunuel, Lorrimer Publishing, London, 1972

4 - Belle De Jour, Lorrimer Publishing, London, 1971

صليبي في عاصمة حديثة

ولدت في ٢٢ فبراير ١٩٠٠، في كالاندا، إحدى مدن إقليم تيرويل باسبانيا.

أبي أمضى كل حياته تقريباً في أمريكا، حيث نجح كتاجر في جمع شيء من الثروة. في الأربعين من عمره قرر أن يعود إلى بلدته الأصلية، كالاندا، وهناك تزوج المرأة التي أنجبتني والتي كانت بالكاد في السابعة عشرة. نتج عن هذا الزواج سبعة أبناء، كنت أولهم وجميعهم يعيشون الآن في اسبانيا.

طفولتي إنزلقت في مناخ شبيه بمناخ القرون الوسطى (كما هو الحال تقريباً في جميع المقاطعات الاسبانية) بين بلدتي الأصلية وزاراغوزا. أشعر بأنه من الضروري هنا أن أقول (بما أن ذلك يفسر إلى حدٍ ما إتجاه أعمالي المتواضعة التي أنجزتها فيما بعد) بأن ثمة نزعتين أساسيتين هيمنتا علي منذ الطفولة وحتى مرحلة المراهقة: الرغبة الجنسية (الايروسيه) العميقة، المنصهرة في إيمان ديني حاد، والوعي الدائم بحضور الموت.

إن تحليل الأسباب سوف يتطلب مجالاً واسعاً ووقتاً طويلاً. يكفي بأنني لم أكن استثناءً من بين زملائي، فقد كانت ميزة اسبانية جداً. وفننا، الذي يمثل الروح والشخصية الاسبانية، كان ملقّحاً بهاتين النزعتين، أو هذين العاملين . . والحرب الأهلية، الفريدة في ضراوتها وخاصيتها، فضحتها بوضوح.

سنواتي الثمانية كطالب مع القساوسة اليسوعيين، غذّت ونمّت هاتين النزعتين بدلاً من تقليصهما. وحتى حصولي على البكالوريا في السادسة عشرة من عمري، لم أكن أعتبر نفسي فرداً منتمياً إلى المجتمع الحديث. ذهبت إلى مدريد للدراسة: كان الانتقال من الاقليم إلى العاصمة مذهلاً بنفس الدرجة التي يشعر بها صليبي وجد نفسه فجأة في الشارع الخامس في نيويورك.

عندما تخرجت بدرجة بكالوريا، سألني أبي عن المجال الذي أرغب في دراسته. كنت مولعاً أساساً بشيئين: الموسيقى (وقد سبق أن تدربت قليلاً على عزف الكمان) والعلوم الطبيعية. فطلبت من أبي أن يسمح لي بالذهاب إلى باريس والالتحاق بمعهد موسيقي، غير إنه رفض بشدة وحاول إقناعي بأن الفنان عرضة للموت جوعاً. ذلك كان موقف أي أب إسباني (وربما أي أب في أي بلد آخر). ثم أخذ يطري اهتمامي الآخر: العلوم الطبيعية، وألح عليّ أن أذهب إلى مدريد لأدرس الهندسة الزراعية.

في ١٩١٧ وجدت نفسي مستقراً في مدريد، مقيمًا في سكن الطلبة.

الملفت للنظر أن مهنة مهندس زراعي في اسبانيا هي الأكثر صعوبة ومع ذلك يسعى إليها الشاب لأنها مهنة مشرّفة جداً . . ارستقراطية جداً. طموح الشاب الاسباني ـ الارستقراطي ـ أن يصبح مهندساً أو ديبلوماسياً. وهذه الدراسة كانت تقتضي ذكاءً ومورداً مالياً كافياً بسبب التكاليف الباهظة بالقياس إلى أسلوب الحياة البسيطة والمتواضعة.

في مجال الهندسة الزراعية كان هناك وضع عبثي وسخيف، إذ من الضروري أن يدرس المرء الرياضيات لعدة سنوات. هكذا درست الرياضيات لمدة ثلاث سنوات وبذلك نجحوا في جعلي أكره الدراسة.

عندئذٍ قررت أن أتحرك حسب مشيئتي وأن أفعل بناءً على رغبتي الذاتية لذلك قررت في ١٩٢٠ ومن غير أن أنتظر إذناً من والدي، أن أدرس الحشرات على يد عالم الحشرات الاسباني الدكتور بوليفار مدير متحف التاريخ الطبيعي في مدريد.. رغم إن هذه الدراسة لا تخوّل المرء لتحقيق مكاسب مادية بعد التخرج.

كرّست نفسي للحشرات لأكثر من عام ثم توصلت إلى نتيجة بأنني كنت مهتمًا بحياة أو أدب الحشرات أكثر من التشريح والتصنيف والوظائف الفيسيولوجية.

في ذلك الوقت كوّنت صداقات حميمة في سكن الطلبة مع مجموعة من الفنانين الشبان الذين كان لهم تأثير قوي في تشكيل ميولي مثل: الشاعر فدريكو جارسيا لوركا، الرسام سلفادور دالي، الشاعر والناقد مورينو فيلا.. وغيرهم.

إن ميولي الأدبية الجديدة جعلتني أدرك بأن هدفي كان الفن والأدب وليس العلوم الطبيعية، فقد كنت أفضّل المناقشات مع الأصدقاء في المقهى على الجلوس أمام طاولة والتحديق عبر الميكروسكوب. لذلك غيرت مجالي مرة أخرى وبدأت أدرس الفلسفة والأدب، وتخرجت من جامعة مدريد عام ١٩٢٤.

لا أستطيع القول بأنني كنت طالباً مثالياً. وقتي كان موزعاً بين اجتماعات الأصدقاء اللامتناهية وكتابة الشعر والرياضة. في ١٩٢١ أصبحت بطل الملاكمة للهواة لأن،كما يقال،«في بلد العميان الأعور ملك.»

بعد أن أنهيت دراستي وجدت نفسي تائهاً. المخرج الوحيد كان أن أمارس مهنة التدريس في معهد أو جامعة،وهي المهنة التي لم أشعر أنها تتوافق مع طبيعتي وميولي. كنت في الرابعة والعشرين،وكان علي أن أفكر بجديّة في تأسيس نفسي وفق طموحاتي. مع ذلك شعرت بالتردد والارتباك أكثر من قبل. هذا هو الخطأ الشائع بين الاسبان، عوضاً عن جعل الشاب ينمو وفق إستعداداته وقابلياته وميوله،فإنه يُرغم على اتباع السبيل الذي رسمه والداه. الطالب،عندما يغادر حضن عائلته ويجد نفسه مستقلا ينجذب إلى الحياة أكثر من الدراسة.

إن توتري وقلقي قد تبددا مباشرة حين وافقت أمي على سفري إلى باريس. أبي كان قد مات قبل عام.

السريالية خطوة مدهشة

السريالية علمتني أن للحياة مغزى أخلاقي لا يمكن تجاهله. عبر السريالية اكتشفت أيضاً، وللمرة الأولى،بأن الانسان ليس حراً. كنت أعتقد بأن حريتنا مطلقة، لكنني وجدت في السريالية نظاماً

ينبغي أن يُتبع. ذلك كان أحد الدروس العظيمة التي تعلمتها في حياتي. خطوة مدهشة وشعرية.

ماذا تعني التجربة السريالية بالنسبة لي؟ إنها تعني شيئاً واحداً: التضامن الجماعي. اندريه بريتون كان يجمعنا ويدعونا لإجراء محاكمة عقلية إذا نحن إنحرفنا عن أخلاقية الجماعة. تعلمت آنذاك بأن الحرية لا تعني أن تفعل ما تشاء، بل أن تعمل بالتضامن مع الأصدقاء الذين تحبهم وتحترمهم. لكن باختيارك أخلاقية معينة،فإنك في الواقع لا تكون حراً على الإطلاق. المتعاطفون سراً مع الفاشيين هم وحدهم الذين يتظاهرون بأنهم أحرار ايديولوجياً.

السريالية علمتني بأن الإنسان ليس حراً أبداً، مع ذلك هو يناضل من أجل شيء لا يستطيع أن يكونه أبداً.. إنه شيء مأساوي.

كلب اندلسي يحلم

حين كنا نعمل،أنا وسلفادور دالي،في كتابه سيناريو «كلب اندلسي» كانت لدينا قاعدة واحدة: أن نحتفظ فقط بالصور التي لا نستطيع تفسيرها عقلانياً.

بدأت الفكرة بحلمين توأمين لي ولدالي. هو حلم،بشكل إستحواذي، بنمل يدّب في راحة يد. أنا حلمت بمقلة عين تشق. قمنا بتوحيد الصور وحذف تلك التي تحمل دلالة سياسية أو تاريخية أو جمالية أو أخلاقية.

النقاد إخترعوا ألف تأويل للصور. كلب أندلسي، في الواقع،كان تحذيراً يائساً، استرعاءً للانتباه نحو العنف والجريمة.

تاريخياً،هذا الفيلم يمثل رد فعل عنيف ضد ما كان يدعى آنذاك «بالسينما الطليعية»، التي كانت موجهة - بشكل خاص - نحو الحساسية الفنية وإلى عقل المتفرج بتلاعبها بالضوء والظل وبالمؤثرات الضوئية،وبانشغالها التام بالمونتاج الإيقاعي والبحث التقني، وأحياناً كانت تنزع إلى عرض حالة معقولة وتقليدية تماماً.

في «كلب أندلسي» يقف صانع الفيلم،للمرة الأولى،على مستوى شعري - اخلاقي محض. في رسم الحبكة،استبعدنا كل فكرة ذات مفهوم عقلاني أو جمالي أو ذات ارتباط بأمور تقنية.. لأنها لم تكن تعنينا ولا علاقة لها بما أردنا أن نفعله. النتيجة كانت،بشكل مدروس،فيلمًا نقيض ما هو تشكيلي،وما هو فني،وما تبجلّه المعايير التقليدية. الحبكة هي ثمرة آلية نفسية واعية، إنها لا تحاول أن تسرد حلمًا.

هذا الفيلم يتلقى إلهامه ويستقي إيحاءاته من الشعر،متحرراً من المنطق والأخلاقية التقليدية. هدفه أن يثير لدى المتفرج إستجابات غريزية من الانجذاب والنفور. (التجربة برهنت على أن هذا الغرض قد تحقق بشكل كامل).

لولا الحركة السريالية لما وُجد هذا الفيلم.. ذلك لأن «ايديولوجيته»،باعثه النفسي،والاستخدام

النظامي للصورة الشعرية كسلاح للإطاحة بالمفاهيم المتفق عليها،تتوافق مع خصائص كل الأعمال السريالية. هذا الفيلم لا يهدف إلى إفتان أو امتاع المتفرج،بل على العكس تماماً،إنه يهاجمه لانتسابه إلى مجتمع بينه وبين السريالية حالة حرب.

عنوان الفيلم ليس إعتباطياً،أو نتاج مزحة ما. إنه يمتلك علاقة لا واعية،حميمة،مع الموضوع. من بين مئات العناوين الأخرى اخترنا هذا العنوان لأنه الأكثر إنسجاماً وملاءمة. نستطيع أن نضيف بأنه سبّب حالات استحواذ عند بعض المتفرجين، الشيء الذي لا يمكن أن يحدث إذا كان العنوان إعتباطياً.

أنا ودالي إستعرنا وجهتي نظرنا من صورة في حلم،والذي بدوره،سبر أحلاماً أخرى بنفس الطريقة حتى اتخذ شكل سيناريو. ينبغي الإشارة إلى أنه حين تظهر صورة أو فكرة مستمدة من حالة تذكر،أو من نموذج ثقافي،أو كان لها ارتباط واع بفكرة أخرى سابقة، فإننا ننبذها فوراً. كنا نقبل فحسب تلك الصور الفعّالة والتي،رغم أنها كانت تحرّك مشاعرنا بعمق،ليس لها أي تفسير.

كان شيئاً طبيعياً أن نتحرر من قيود الأخلاقية المألوفة والمنطق. محرّك الصور كان لا عقلانياً على نحو محض. إنه خفي، غامض، وغير قابل للتفسير. . ليس بالنسبة للمتفرج فحسب، بل بالنسبة لنا أيضاً. لا شيء،في الفيلم،يرمز إلى شيء،المنهج الوحيد لاستقصاء الرموز قد يكون بطريقة التحليل النفسي.

هذا الفيلم مصنوع ومعد للانفجار بين أيدي أعدائه.

العصر الذهبي

صنعنا الفيلم بروح حيّة ونشطة. كنا شباناً،وقد سخرنا من كل شيء: النظام، المؤسسات، العائلة، الكنيسة.

أرض بلا خبز

عمل تسجيلي صرف، موضوعي . . موضوعي جداً.لم أخترع شيئاً. بيير يونيك كتب نصاً علمياً، إحصائياً. ونحن كنا نرغب،فحسب،في تصوير أحد أكثر الأقاليم فقراً في اسبانيا.

سنوات الحرب

بعد أن حققت «أرض بلا خبز» لم أعد أرغب في صنع أفلام. بفضل عائلتي،كان لدي ما يكفي لأعيش. لكنني كنت أشعر بالخجل بسبب وضعي كعاطل، لذا عملت لمدة سنتين مع شركة بارامونت في باريس،في قسم الدبلجة، ثم مع شركة وارنر التي أرسلتني إلى اسبانيا للإشراف على أعمالها ذات الانتاج المشترك. وهناك قمت أيضاً بدبلجة عدد من الأفلام، وبعد ذلك بدأت في إنتاج بعض الأفلام بالاشتراك مع صديق لي،ريكاردو أورجويتي. أنتجت أربعة أفلام عادية وغير مهمة على الاطلاق،حتى

إنني لا أستطيع أن أتذكر عناوينها. عندئذٍ،إندلعت الحرب الأهلية الاسبانية،وظننت بأن ذلك يعني نهاية العالم،وأنه يتعين علي أن أجد شيئاً أفضل أفعله بدلاً من صنع الأفلام. لذلك أوقفت كل نشاطاتي السينمائية ووضعت نفسي تحت تصرف الحكومة الجمهورية. لقد تعاونت مع الجمهوريين،وعملت في قسم البريد،ثم كمسؤول للاعلام في السفارة الاسبانية في باريس.

في ١٩٣٨ أرسلوني إلى هوليوود في «مهمة دبلوماسية» للإشراف على فيلمين كان من المفروض تحقيقهما عن الجمهورية الاسبانية. لكن فجأة إنتهت الحرب ووجدت نفسي هناك،منغرزاً في أمريكا بلا أصدقاء ولا عمل. بعد فترة حصلت على وظيفة في متحف الفن الحديث: رئيس قسم يضم حوالي عشرين شخصاً. ظننت إنني سوف أنجز أشياء عظيمة،لكن إتضح فيما بعد أنها مجرد وظيفة بيروقراطية. كنت مسؤولاً عن النسخ الاسبانية التي تُرسل إلى أمريكا اللاتينية. ظللت هناك لمدة أربع سنوات. في ١٩٤٢ أُرغمت على تقديم إستقالتي لأنهم إكتشفوا بأنني كنت مخرج فيلم «العصر الذهبي».

رفضت إجراء مقابلات مع صحفيين جاءوا لرؤيتي.كنت يائساً وكئيباً. لم تكن لدي مدّخرات، وقد أمضيت الأسابيع القليلة التالية في حالة فظيعة. بعدئذٍ،وافق فيلق الهندسة الأمريكية على تعييني كمعلق للنسخ الاسبانية من الأفلام التي كان يحققها الجيش الأمريكي.

في حوالي عشرين فيلم أو أكثر كان «صوتي الجميل» يلتحم مع صور إنفجارات وأجزاء طائرة.

هيمنة الصورة

أثناء عملي في متحف الفن الحديث، طلبوا مني أن أعيد مونتاج أشرطة وثائقية حققتها المخرجة الألمانية ليني ريفنستال عن اجتماعات النازيين في نورمبرغ. الغرض كان إستغلال هذه الأشرطة،بشكل محرّف،كدعاية مضادة للنازية. بعد أن أنتهيت من ذلك،عرضت الأشرطة على رينيه كلير (مخرج فرنسي) وشارلي شابلن. شابلن إستغرق في الضحك مشيراً إلى هتلر وقال بأن الفوهررهو محاكاة رديئة لشارلو. لكن كلير هز رأسه في ريبة: صور ريفنستال كانت قوية وفعّالة . . فعّالة إلى حد انك مهما استخدمت من أساليب في المونتاج،فإن التأثير سوف يظل متعارضاً مع ما كنا نهدف إليه . . كيد يرتد إلى نحر صاحبه. هذه الصور سوف تهيمن على الجمهور وتخضعه،وعندما يخرج من الصالة سوف يشعر بأن قوة الألمان لا تقاوم.

أرسلوا الفيلم إلى البيت الأبيض، وعندما شاهده الرئيس روزفلت كان رأيه متفقاً مع رأي كلير. وهكذا،أعدنا الأشرطة بهدوءٍ إلى الأرشيف.

دالي ـ ودعوة مؤجلة

في اليوم الذي نُشرت آراء دالي في إحدى جرائد نيويورك،كنت متجهاً إلى مكتبي في متحف الفن الحديث،وهناك رأيت السكرتيرات وعاملات التلفون يقرأن الجريدة ويصحن: «اوه،سيد بونويل ما أبشع ما يقوله هذا الرجل عنك». خرجت بهدوء،واتصلت بدالي محدداً له موعداً في بيير هوتيل. لقد

قررت أن أضربه وألقنه درساً قاسياً. لكنني حين رأيته يسير في الردهه،شعرت بموجة من التعاطف لهذا الرجل،فالذاكرة سرعان ما بدأت تستحضر تلك الذكريات الجميلة يوم كنا شباناً،وأصدقاء . . لذلك اكتفيت بشتمه وأخبرته بأن صداقتنا قد إنتهت. نظر إلي في حيرة وارتباك وقال: «لويس،أنت تفهم بأنني لم أقصد إيذاءك أو جرح مشاعرك،إنما كنت أقوم بالدعاية لنفسي».

ولم أره منذ ذلك الحين،لكنني آمل أن أتمكن يوماً ما من دعوته ليشرب معي كأساً من الشمبانيا. قبل أن نموت سوياً.

وداعاً أمريكا

الولايات المتحدة،في الثلاثينات والأربعينات،كانت مختلفة جداً. الناس كانوا لطفاء،صادقين، ودقيقين في مراعاة المواعيد بشكل لا يصدق. وكانت هناك أيضاً وسائل الراحة والمراحيض الفاخرة. لكن فجأة حدث خلل ما،البراءة أصبحت جبّارة. والبراءة الحاكمة تعني خطراً قائماً على الجهل. الولايات المتحدة أصبحت دولة يحكمها بيروقراطيون ميالون إلى الشك،عدوانيون،وشوفينيون. مع ذلك، مازلت أتذكر مذاق الماريتينى في فندق البلازا. البلازا يقدم أفضل مارتينى في العالم.

المكسيك

في المكسيك أصبحت محترفاً في عالم السينما . . قبل ذلك كنت أعتمد على نقود أصدقائي. أسعدني كثيراً استقراري في المكسيك،لأنني كنت قادراً على تحقيق أفلامي هنا بطريقة أفضل مما لو كنت في أي بلد آخر.

صحيح إنني في البداية،لظروف خارجة عن إرادتي،وجدت نفسي مرغمًا على صنع أفلام تجارية لكنني لم أصنع أبداً فيلمًا يتعارض مع قناعاتي وضميري . . لم أصنع فيلمًا سطحياً وغير ممتع.

الكازينو الكبير

يحتوي الفيلم على الكثير من الغناء والرقص . . التانغو وما شابه.الأحداث تدور في تامبيكو في فترة التنقيب عن النفط. السيناريو لم يكن رديئاً على الإطلاق،لكن بطلي الفيلم كانا من المطربين المعروفين في المكسيك والارجنتين، لذلك جعلتهما يغنيان طوال الفيلم،وكان ذلك أشبه بمباراه بينهما على البطولة.

لم يلق الفيلم إقبالاً كبيراً،وأمضيت سنتين عاطلاً عن العمل. في النهاية،طلب مني المنتج أوسكار دانسيجرز عمل فيلم عن الأطفال،اقترحت بحذر شديد سيناريو لوس أولفيدادوس (المنسيون) الذي كتبته مع صديقي لويس الكوريزا. أعجبه السيناريو،وطلب مني أن أنفذه،لكن في غضون ذلك فكر في إنتاج عمل كوميدي تجاري،فاقترح أن أخرج هذا الفيلم أولاً،وفي المقابل سوف يمنحني حرية فنية أكبر في «المنسيون».هكذا صورت El Gran Calavera في ١٦ يوم،وقد أتاح لي نجاحه الجماهيري أن أبدأ في «المنسيون».

المنسيون

ميولي وأذواقي متقلبة جداً وقابلة للتغيّر. اليوم ربما أفضّل فيلماً من أفلامي، وغداً قد أفضّل فيلماً آخر. في هذه اللحظة * أرى بأن فيلم «المنسيون» هو الذي يثير إهتمامي أكثر.

حين عرض للمرة الأولى لقي فشلاً ذريعاً. شركة كولومبيا وزّعته بشكل سيء تماماً. هكذا يفعلون دائماً. لن أستغرب لو اشتروا مثلاً فيلم كارلوس سورا «الصيد» ودفعوا مقابله ٢٠ ألف دولار ليحتفظوا به على الرف أو يوزعونه بشكل سيء. تلك هي سياسة هوليوود. إنها تشتري كل ما من شأنه أن يشكّل تهديداً، فقط من أجل أن تتحاشى المنافسة. لكن سياسة كولومبيا تمضي أبعد من ذلك، إنها سياسة فنية والتي تعتمد على شراء الفكر من أجل تدميره.

ثمة سبب آخر، أساسي، لفشل الفيلم: فقد أزعج في ذلك الوقت السود والبيض معاً. حين عرض الفيلم في نيويورك، طالبت صحف هارلم بشنقي من قدميّ، مثل موسوليني، في الشارع الخامس. الصحف الأخرى تجاهلته تماماً ولم تشر إليه بكلمة، أما نيويورك تايمز فقد مزقته إرباً.

لكي يحب الناس هذا النوع من الأفلام، يتعين على الرجل الأسود أن يكون البطل الذي ينقذ الأبيض.. أو العكس. لكن فيلمي لا يحتوي على أبطال.

الكثيرون قالوا بأنه فيلم يسيء إلى المكسيك، وإنها ليست المكسيك التي نريد عرضها على العالم. حتى أن البعض طالب في الصحف، بترحيلي.

أفلام أخرى

كان «الباص المكسيكي» فيلماً لطيفاً.. أحببت صنعه، بسيط جداً، سكوني جداً. لا شيء يحدث فيه.. لا شيء أبداً. أحب تلك اللحظات التي لا يحدث فيها شيء. كأن يقول الرجل مثلاً «أعطني كبريتاً» أو «هل تريد أن تأكل؟» أو «كم الساعة؟».. مثل هذه الأشياء الصغيرة تثير إهتمامي وتسحرني.

فيلم «الشرير» كان يمكن أن يكون فيلماً جيداً، فالسيناريو الذي كتبته مع لويس الكوريزا كان ممتعاً حقاً، لكنني أُرغمت على تغييره كلياً. والنتيجة كانت فيلماً متوسطاً إلى حدٍ ما.

«روبنسون كروزو» يختلف عن أفلام هوليوود.. لا يحتوي شيئاً هوليوودياً. بدأت مع كروزو على الجزيرة، لا سفينة ولا حطام. صورته وحيداً في سبع بكرات، ثم مع فرايدي في ثلاث بكرات، وفي النهاية مع القراصنة.. كما في الكتاب. لقد إكتفيت بأن أراقب كروزو وهو يبني بيته، ويصنع السلال ويزرع الحنطة. إنه فيلم عن صراع الإنسان مع الطبيعة.. عن العزلة.. عن اليأس.

---

* من حديث لبونويل في ١٩٦٧.

لم أحب الرواية،لكنني أحببت شخصية كروزو. «نهر الموت» هو فيلم عن الموت على الطريقة المكسيكية . . الموت السهل. حين يموت إنسان ما، يمتلىء المكان بالناس الذين يدخنون ويتبادلون الأنخاب. الحياة شيء تافه جداً،والموت بالكاد يؤخذ بعين الاعتبار. الفيلم يحتوي على سبع حالات وفاة، أربع جنازات،بالاضافة إلى الصلوات والرثاء.

المسيح يصلب من جديد

أنـا مغرم بالشخصية في «نازارين» إنه قيسس،لكن ماذا يعني ذلك؟ يمكن أن يكون حلاقاً أو نادلاً. ما أثار إهتمامي إنه رغم مغامراته مع العاهرات واللصوص . . الخ، إلا أنه ظل مخلصاً لأفكاره التي لم يقبلها المجتمع . . هذه الأفكار أدت إلى إدانته من قبل قوى النظام.

لو تعـينّ على المسيح أن يعـود ثانية لصلبوه من جديد. إنه من الممكن أن تكون مسيحياً نسبياً،أي بشكل غير مطلق،لكن أن تكون نقياً بشكل مطلق،بريئاً تماماً،فذلك يعني أن تواجه الفشل والخذلان.

أنا واثق بأن المسيح لو عاد،فإن الكنيسة ـ رجال الكنيسة ذوي النفوذ والقوة ـ سوف يدينونه من جديد.

فريديانا

فيلمي «فـريديانـا» يقترب كثيراً من طابعي الخاص في صنع الأفلام منذ أن حققت «العصر الذهبي» قبل ثلاثين سنة،من بين كل أعمالي أشعر بأن هذين الفيلمين هما اللذين حققتهما بإحساس عظيم بالحرية.

أفلامي الأخرى كانت متفاوتة، بعضها كانت عادية . . صنعتها لكي أعيش. لكن،من جهة أخرى،أؤكد بأنني كنت دائماً أرفض بأن أقدم بعض التنازلات، وقد ناضلت بقوة من أجل المبادىء التي كانت أثيرة لدي.

غادرت المكسيك متجهاً إلى اسبانيا لأنها موطني ولأنني أستطيع أن أعمل هناك بحرية تامة، وهذا ما حدث فعلاً أثناء إخراجي لفيلم «فريديانا»، لكن ماتبع ذلك من هجوم واحتجاج ومنع كان من السخف والحماقة إلى حد إنني لن أعلق على هذا الموضوع بل سأترك ذلك للزمن ليتكفل به.

لم يكن هدفي أن أقدم عملاً تجديفياً، لكن البابا يعرف بالتأكيد أكثر مني عن مثل هذه المسائل.

أعلم كم هو تدميري فيلمي، لكنني توقعت أن يكون مقبولاً (ربما بعد حذف ثلاث أو أربع لقطات) كقصة قوية.

نحن لا نعيش في أفضـل العوالم الممكنة. شخصياً، أحب أن أستمر في صنع أفلام والتي، بصرف النظر عن تسلية الجمهور، تنقل إلى الناس اليقين المطلق بشأن هذه الفكرة. عبر أفلام كهذه

أعتقد بأن أهدافي ستكون بنّاءة جداً. الأفلام المعاصرة،وهذا يشمل ما تسمى الواقعية الجديدة، لا توضح بأننا لا نعيش في أفضل العوالم الممكنة.

كيف يمكن أن نأمل بتحسين مفاهيم الجمهور ما دامت الأفلام، حتى أكثر الكوميديات بلاهة، تخبرنا بأن مؤسساتنا الاجتماعية ومفاهيمنا عن الوطن والحب . . الخ، هي استثنائية وضرورية في حين أنها ناقصة؟

الامتثالية هي «افيون» الجمهور.

شخصياً لم أحاول قط أن أثبت شيئاً أو أستخدم السينما كمنبر لإلقاء المواعظ، ربما سيكون هذا التصريح مخيباً للكثيرين، لكنني أعرف بأن الناس سوف يستخلصون من فريديانا ومن أفلامي الأخرى الكثير من الرموز والمعاني.

فريديانا إسم قديسة غير معروفة كثيراً، عاشت في زمن القديس فرانسس. كنت مفتوناً بإسمها منذ فترة طويلة. حين كنت في المكسيك، بدأت في التخطيط للفيلم. الفكرة جاءت، كما في كل أفلامي، بصورة ما، ومنها تدفق العمل برمّته، وبشكل طبيعي، مثل النافورة. الصورة هي: كهل يقوم بتخدير فتاة. هي تحت رحمة رجل لا يستطيع أبداً، في ظروف طبيعية، أن يحتويها بين ذراعيه. فكرت، لا بد أن تكون هذه الفتاة طاهرة وعفيفة. لذا جعلتها راهبة مبتدئة.

فكـرة الشحاذين جاءت فيما بعد. لقد خطر لي أنه من الطبيعي أن ترحب هذه الراهبة بهم وتدعوهم إلى منزلها. وقد أحببت أن أرى هؤلاء الشحاذين يتناولون العشاء في حجرة طعام متحلقين حول مائـدة ضخمة مغطاة بسماط مطرّز وشمعدانات. فجأة، أدركت بأنهم جالسين كما في لوحة، وبشكل مقصود لجأت إلى اقتباس المشهد من لوحة ليوناردو دافنشي «العشاء الأخير». بعدئذٍ جعلت موسيقى هاندل «المسيح» تصاحب طقوس العربدة ورقص الشحاذين. أعتقد أن ذلك قد خلق تأثيراً مدهشاً وأخاذاً. وبالمثل،فكرتفي استخدام موسيقى موزارت «قدّاس»كخلفية لمشهد الحب بين الكهل والفتاة.

لقد احتج الكثيرون بسبب تصويري إكليلاً من الشوك وهو يشتعل، مع أن الحرق ـ حسب علمي ـ ليس مدنساً. كذلك لإظهاري مدية في شكل صليب. لكن مثل هذه السكاكين يمكن إيجادها في كل مناطق اسبانيا. أختي، التي هي متدينة جداً، التقت ذات مرة براهبة كانت تستعمل هذا النوع من السكاكين في تقشير تفاحة. إذن أنا لم أخترعها. التصوير وحده هو الذي يُظهر ويوضح المفارقة والخاصية السريالية لمادة منتجة على نطاق واسع بكل براءة.

. أيضاً وُجهت إليّ انتقادات بسبب قسوتي. أين هي هذه القسوة في الفيلم؟ الراهبة تبرهن على إنسانيتها. الكهل، المخلوق المعقّد، قادر على الإحساس بالشفقة نحو البشر ونحو نحلة وديعة لا يتردد في إنقاذ حياتها.

لا أعرف لماذا يتذمر الناس. بطلة فيلمي هي طاهرة في النهاية أكثر مما كانت عليه في البداية.

فريديانا فيلم يحمل طابع الدعابة السوداء،التي هي تلقائية وغير مخطط لها،والتي من خلالها أعبّر عن إستحـواذات جنسية ودينية متصلة بطفولتي. التربية الدينية والسريالية تركا بصماتهما عليّ طول حياتي.

من جهـة أخـرى، الفيلم يحتـوي على أغلب الثيمات القـريبـة إلى نفسي،والتي هي من أكثر الاهتمامات بقاءً في ذهني وتعلقاً بي.

الملاك المدمر

إذا الفيلم، الذي أنتم على وشك مشاهدته، يبدو لكم غامضاً أو متنافراً، فذلك لأن الحياة هي كذلك. إنه متسم بالتكرار مثل الحياة. ومثل الحياة أيضاً هو خاضع لتأويلات عديدة.

المؤلف صرح بأنه لم يكن غرضه التلاعب بالرموز، على الأقل ليس بشكل واعٍ. ربما أفضل تفسير «للملاك المدمر» أنه، منطقياً، ليس ثمة تفسير.

جميلة النهار

لم أحب رواية جوزيف كيسـل أبـداً، وبالأخص نهايتها حيث تبدو الفضيلة مصونة. لكنني وجدت أنه من الممتع تحويل شيء لا أحبه إلى شيء أحبه. هناك بعض المشاهد في الفيلم والتي أسعدتني جداً، ومشاهد أخرى لم أرتح لها أبداً.

ينبغي أن أقول بأنني استمتعت بحرية تامة أثناء التصوير، ومن ثم أعتبر نفسي مسؤولاً تماماً عن النتيجة.

الموضوع سخيف لكنه آسر. حشد من العاهرات مع تناقضات مريعة بين الأنا العليا ومصدر الطاقة الغريزية في اللاشعور. إنه نقيض ما يعوق السينما في يومنا: حبكة مخططة ومفسرة بشكل جيد، وافتعال عالم زائف ومغرٍ جداً.

احتمالات الرغبة

- سوف أستمر في التطرق إلى المواضيع التي أستمتع بها دائماً: الدين والجنس.
- شخصياً، أنـا متحفظ وغير مزواج. إنني أؤمن بالايروسية العفيفة. تستطيع أن تعزو ذلك إلى تربيتي الدينية . . .
- الفعل الجنسي لا يمكن إختزاله إلى فصل في كتاب طبي.
- الخطيئة تضاعف إحتمالات الرغبة.
- أستطيع أن أصنع فيلماً بوذياً عن حياة المسيح.

جمال اللغز

- إذا كان العمل الفني واضحاً، عندئذٍ ينتهي إهتمامي به. الغموض هو العنصر الجوهري في كل عمل فني.

- لا أظن بأن كل شيء في الحياة هو منطقي.

- الناس يريدون دائمًا تفسيراً لكل شيء. إنها النتيجة المنطقية لقرون من التربية البرجوازية. وحين يستعصي عليهم شيء، يعودون إلى اللّه.
الحياة التي تتضمن التباسات وتناقضات تثير إهتمامي. اللغز جميل. لا أفهم ما الخطأ في الموت والاختفـاء عن وجه الأرض. فكرة أن أكون خالداً تملؤني رعباً. مثلاً، إذا ظهر أمامي صديق حميم، مات منذ زمن طويل، ولمس أذني بأصابعه مضرماً النار فيها، فإنني لن أستطيع أن أصدق بأنه قد عاد لتوه من الجحيم. إنني ببساطة سوف أقول لنفسي: «لويس، أنظر، هذا مجرد لغز آخر لا تستطيع أن تفهمه».

- محتمل أن أقدم بعض العناصر اللاعقلانية، تحت ستار حلم ما، لكنني أبداً لا أقدم شيئاً رمزياً عن قصد.
أنا أحقق أفلاماً عن أشياء تسليني وتثيرني.

يقـولـون بأن أفـلامي عنيفة وهدّامة، وبالتالي لا أخلاقية. أنا لا أختار الموضوع أولاً ـ الخير، العذرية، الوحشية ـ ثم أقيّد شخصياتي بالمشاكل. ليست لدي أجوبة مسبقة. أنا أنظر، والنظر هي إحدى طرق السؤال.

جمهور القبر

- أنا لا أصنع أفلاماً لـ «الجمهور». إذا كان هذا «الجمهور» تقليدياً، محافظاً، ضيق الأفق، ومضلَلاً.. فذلك ليس ذنبه وإنما ذنب المجتمع. إنه من الصعب جداً، وقلما يحدث ذلك، أن يحقق المرء فيلمًا يرضي «الجمهور» بالإضافة إلى أصدقائه وأولئك الذين يقدّر آراءهم.

- لا أحاول أبداً أن أصدم الناس، لكنهم أحياناً يصدمون أنفسهم.

- حين يخرج الناس من صالة السينما، بعد انتهاء الفيلم، تصبح وجوههم طويلة .. مثل الجثث. الجمهور السينمائي هو أسوأ جمهور على الإطلاق. الذين يرتادون المسارح أو الملاعب الرياضية يختلفون كثيراً، فهم يتحدثون، ويتجادلون، ويُستثارون. أما الذين يرتادون صالات السينما فهم أولئك الذين يريدون تبديد ساعتين من الفراغ ولا يستطيعون التفكير في شيء آخر، أو أولئك الذين يرغبون في مداعبة صديقاتهم، أو ربما هناك أسباب أخرى .. من يدري؟

أنا لا أرتاد الصالات كثيراً، لكنني أحب أن أراقب المتفرجين وهم يغادرون. إنهم صامتون دائمًا .. أشبه بالموتى.

الواقع أن ٨٠٪ من الأفلام المعروضة اليوم ما كان ينبغي أن تُصنع أبداً. ثمة أفلام قليلة جداً مهمة أو حتى ممتعة.

- ☐ عادة، أغادر الصالة خلال النصف الأول من الفيلم. على أية حال، فأنا أصم وتعليقاتي صاخبة جداً. أثناء عرض فيلم نيكولاس راي «ملك الملوك»، وفي المشهد الذي يصور اغواء الشيطان للمسيح بأن يعـرض عليه مدينة ذهبية متألقة في الصحراء وملآى بالقباب والمآذن .. صحت بصوت عال: «إنظروا،لقد وهب المسيح مدينة ديزني».عندئذٍ غضب الحضور وأخرسوني بالهسيس

التأثيرات

في البداية تأثرت، طبعاً، بالكوميديين. كذلك ستروهايم، بخاصة في ذلك المشهد من فيلمه «الأرملة الطروب» حيث البطلة ترقص على المسرح بينما أحدهم ينظر إلى وجهها، والآخر إلى ما بين ساقيها، والثالث ـ الكهل ـ إلى قدميها.

لكن الفيلم الذي ألهمني فعلاً، وجعلني أرى السينما ـ للمرة الأولى ـ كوسط فعّال في التعبير الفني، كان فيلم فريتز لانج «المصابيح الثلاثة».

الذاكرة البصرية

- ☐ أكره صنع الأفلام. أكره التشوش والفوضى والضجيج في الموقع أثناء التصوير. لا أستطيع أن أحتمل وجود أشخاص يتحدثون إلي في نفس الوقت. أكره إصدار الأوامر.
- ☐ أنا أصور، أنظر، أستنتج .. والباقي فمن أجل الضحك.
- ☐ بالنسبة لي، يجب أن يكون الفيلم مسلياً ومضحكاً. إذا لم يضحك الجمهور فهذا يعني أن الفيلم رديء. ما أقدمه من دعابات وتخيلات وهمسات، لا ينبغي أن تؤخذ بجدية. أنا لا أسعى لتقديم رموز. ذاكرتي، مثل حيلي، بصرية. لكن أفلامي، بالتأكيد، مثل الحياة .. يمكن أن تكون غامضة أو متنافرة.
- ☐ الأفلام؟ نعم، أنا أصنعها. لكن أن أتحدث عن السينما؟ لا. لست ذلك المحترف.
- ☐ ما أن ينتهي الفيلم حتى أفقد إهتمامي به .. حتى إنني لا أشاهده.
- ☐ السينما شيء مزعج وبغيض .. لصانعي الأفلام والجمهور معاً.
- ☐ دائمًا أشارك في كتابة سيناريوهات أفلامي. من جهة أخرى، أحتاج دائمًا إلى كاتب ما يتعاون معي في الكتابة، نظراً لوجود عيب أساسي فيّ،ألا وهو التكرار. لهذا السبب لا أجيد الكتابة، حتى عندما أكتب رسالة بسيطة .. غالبا ما أبدأ هكذا: «عزيزي فلان، إني أكتب إليك لأن أمي كتبت إلى تخبرني بأنها لا تستطيع أن تكتب إليك وتطلب مني أن أكتب إليك» .. أو هكذا «ثمة سيارات

كثيرة جداً في الشارع، وليس بإمكاني أن أنحرف بالسيارة مع وجود سيارات كثيرة جداً في الشارع».

وعادة ما أنتهي بتمزيق الرسالة. كتابة شيء ما يتطلب مني ثلاثة أيام بينما يستطيع أي كاتب أن ينجزه في ثلاث ساعات.

- □ إذا كان كل شيء متضمناً في السيناريو، فلماذا نكلف أنفسنا مشقة صنع الفيلم؟

عين المدهش

- □ الكاميرا هي عين المدهش. حين ترى عين السينما، بشكل حقيقي، يشتعل العالم بأكمله.

- □ التكنيك لا يسبب لي مشاكل أو صعوبات. أنا أمقت الزوايا غير العادية في التصوير. أحياناً أهيىء مع مصوري لقطة ذكية بشكل رائع وجميل، ثم فجأة ننفجر في الضحك ونتخلى عن اللقطة لنصوّر بشكل مباشر وبدون المؤثرات التقنية للكاميرا.

- □ أنا لا أكره التكنيك. ما أبغضه هو التكنيك الاستعراضي، التحايلي. لا ينبغي الإحساس بحضور الكاميرا. ما أن تبدأ الكاميرا في الرقص وتصبح نجمة الفيلم، حتى أفقد الاهتمام بالعرض وأغادر الصالة.

- □ في البيت أضع تخطيطات كل مشهد. قبل أن يصل اليوم الأول للتصوير، أعرف بالضبط كيف سيصور كل مشهد، وكيف سيكون المونتاج النهائي. في المكسيك تعلمت كل حيل صنع الفيلم خلال أسبوعين. أستطيع الآن أن أنجز مونتاج الفيلم في يومين. هذا يتيح لذهني أن يكون حراً، أثناء التصوير، بحيث يسهل علي أن أرتجل، وأن أراقب بعناية الجو العام والتفاصيل الدقيقة التي تشكل عملية التصوير أو صنع الفيلم.

- □ غالباً ما أجعل الكاميرا تتابع الممثلين في الموقع، وحين لا أعرف ماذا أفعل، أتوقف وأغير زاوية التصوير.

وجوه مضجرة لا تنسجم

- □ ما هو مضجر بشأن الممثلين، أن لهم وجوه ممثلين.

- □ أعتقد أن أفضل ممثلة عملت معي هي جان مورو . . رقيقة ومحترفة بشكل مذهل. فرناندو راي ممثل عظيم. أنا أنسجم بشكل جيد مع الممثلين، لكن أظن أنهم لا ينسجمون جيداً معي.

- □ العديد من الممثلين ماتوا ـ قبل الأوان ـ بعد عملهم معي مباشرة. سيمون ميرو، التي ظهرت في فيلمي «كلب اندلسي»، استحمت بالبنزين ثم مضت إلى الحديقة العامة، أضرمت النار في نفسها ورقصت لبرهـة بينما اللهب يفترس جسمها. الممثل، في نفس الفيلم، بيير بالتشيف، انتحر.

جيرار فيليب مات بعد شهور قليلة من ظهوره في آخر أفلامه معي.
في فيلم «حياة ارشيبالدو الاجرامية» ثمة مشهد يحترق فيه التمثال الشمعي لبطلة الفيلم ميرو سلافا. قبل إفتتاح الفيلم بيوم أحرقت الممثلة نفسها.

وهناك وفيات أخرى كثيرة.

□ في البداية، بسبب قلة الامكانيات المادية، استخدمت العديد من الممثلين الهواة، بالاضافة إلى مساهمات الأصدقاء: دالي، ماكس إرنست، بريفير، لكنني أفضل العمل مع المحترفين، فلقد مررت بأيام شاقة أثناء عملي مع الأقزام، بخاصة ذلك القزم في «نازارين». . كان يتكلم بشكل رديء، وينسى حواره دائمًا، ويسبب حالة من التوتر والعصبية لدى الجميع. لقد عثرت عليه في حي فقير وأحببته لأنه لم يكن يشبه الأقزام. كان قبيحاً جداً ومزواجاً. كان اسكافياً. بعد أن مثل في أفلامي، بدأ يعيش مع أربع نساء. صار الفيلم بالنسبة له وسيلة للمتعة الجنسية. كان صغيراً جداً، وفاسداً جداً.

فلليني

□ أحب كثيراً أفلامه الأولى. لغاية «الحياة اللذيذة» كان فلليني أحد المخرجين الأكثر إثارة للإهتمام. لكنه صار يلعب دور العبقري. شاهدت «جولييتا والأشباح» فيلم عديم القيمة. ليس حقيقياً ولا سريالياً. لا شيء. تلك القبعات، ماالغرض منها؟ حيل تقنية، لا شيء سوى الحيل التقنية. عندما أبدأ في «رؤية» التكنيك في فيلم ما، وبشكل مفرط، فإنني أكف عن الاهتمام به. في أفلامي، أحاول دائمًا أن أجعل التكنيك غير محسوس. . ما أن يكشف عن نفسه حتى يصبح الفيلم باهتاً وضعيفاً.

حين شاهدت «جولييتا والأشباح» غادرت الصالة قبل أن ينتهي الفيلم، ثم رجعت ووقفت خارج دار السينما لأراقب الناس وهم يغادرون . . .

□ أعجبني فيلمه «روما». حس قوي بالمشهد، حرية أن تعمل بلا حبكات مرهقة وثقيلة. أرسلت له برقية تهنئة.

كوبريك

أنا من المعجبين جداً بستانلي كوبريك . . منذ أن قدم فيلمه «دروب المجد». فيلم خرافي. إنه يتحدث عن قواعد السلوك، والطريقة التي يتصرف بها الناس حين تنهار تلك القواعد. «البرتقالة الآلية»، فيلمي المفضل حالياً. إنه الفيلم الوحيد الذي يوضّح حقيقة العالم المعاصر وما يعنيه.

اسبانيا في القلب

□ شباب اليوم ضحايا ذلك الانقطاع التام بين مفاهيم جديدة وتقاليد سابقة. الحبل السري، الذي يربطهم بالأجيال السابقة، قد إنقطع وعليهم أن يبتكروا كل شيء من البداية. ومن بين هذه

الأشياء . . عدم الامتثال.
كان عليهم أن ينشئوا من جديد هذه الصلة المفقودة من خلال الكتب.

- أعتقد أن الأسبان، بشكل عارم، لا يحبون أفلامي. فلماذا تمنع الجهات الرسمية عرضها؟ من المفروض أن تسمح بعرضها لكي تدين هذه الأفلام نفسها. ففي اليوم الأول والثاني سوف يدافع عنها الناس من باب التعاطف معي، لكن في اليوم الثالث لن يذهب أحد لمشاهدتها والجميع سوف يتجاهلونها. ذلك سوف يعطي الرأي العالمي فرصة لأن يقول «انظروا إلى الحرية المتوفرة الآن في اسبانيا: إنها أفلام سرية، لا شيء فيها واضح أو مرئى بشكل مباشر».

- النقاد يقارنوني بجويا. هذه نظرة سطحية جداً. النقاد يتحدثون عن جويا لأنهم يتجاهلون أولئك العظام الذين أنجبتهم أسبانيا. الثقافة، لسوء الحظ، أصبحت غير منفصلة عن القوة الاقتصادية والعسكرية، الدولة القوية صارت قادرة على فرض ثقافتها ونشرها عالمياً. فنانون من الدرجة الثانية، مثل همنجواي، شهرتهم جاءت نتيجة القوة الأمريكية. أما اسبانيا، فإن ضعفها كان يعني تجاهلاً عالمياً لأدبها المدهش.

- إلى جانب الثقافة الاسبانية، أقرأ فرويد، ماركيز دي ساد، ماركس وانجلز، ومؤلفات العالم الاختصاصي بالحشرات جان هنري فابري.

ميولي الأدبية متغيرة مثل الطقس. قد أميل إلى كاتب ما في الصباح ثم أكرهه في مساء نفس اليوم. قبل ثلاثين سنة كنت مفتوناً بتوماس هاردي: مناخ لا عقلاني، رغبات غامضة. أعدت قراءته مؤخراً لكن سرعان ما راودني النعاس، فقد وجدت فيه الكثير من التكلف واللغة المنمقة، وندرة في الغموض.

جورج مريديث كان يسليني كثيراً: أناقة شديدة في وصف الحياة الاجتماعية . . الحفلات وما شابه. كذلك، أميلي برونتي . . كل السرياليين كانوا مغرمين بها. مرتفعات ويذرنج كانت، بالنسبة لنا، قصة حب عظيمة. رغبت في تحويلها إلى فيلم في ١٩٣٠ مع خلفية موسيقية لفاجنر. وعندما صورته في المكسيك، بدأ كمفارقة تاريخية، تحية وجدانية موجهة إلى مرحلة شبابي.

مدلولات مزدوجة

لم أرغب أبداً في إثبات شيء في أفلامي. السينما التعليمية أو السياسية لا تثير إهتمامي. لا أحد، في الواقع، يستطيع أن يتهمني بشيء، لكنهم دائماً يجدون معانٍ ومدلولات مزدوجة في أعمالي.

يغضبني أن أسمع البعض يقول بأن ثمة تجديف في فيلمي «سيمون إبن الصحراء».

أكره أن تنسب إلي أشياء لم أكن أقصد التحدث عنها أو الإشارة إليها.

- القيم البرجوازية . . تلك التي أردت أن أهاجمها، وأحاربها، طوال حياتي.

- أفضل أن أراقب ثعباناً على أن أرى برجوازياً أو منتجاً هوليوودياً.

- قبل أربعين سنة، كان كل شيء واضحاً ومحدداً جداً. كنا نظن بأننا نفهم كل القضايا. كان هناك خط محدد، أخلاقياً وفنياً وسياسياً. وكان هناك فن جديد قادر على توسيع مدارك وحساسية الانسان، بالإضافة إلى سياسة ثورية بلا قادة ولا أشخاص من نوع «السوبرمان»، ومن نوع تلك الجماهير الصينية التي تزعق «ماو» «ماو» «ماو» مثل القطط.

الأعداء كانوا: الرأسمالية، البرجوازية، الملكية الخاصة، الشوفينية، الكنيسة، البوليس، العنف المقنّن.

كنا نقدر آنذاك أن نهاجم البرجوازية، وأن نفاجئها، لأنها كانت واثقة جداً من نفسها ومؤسساتها.

لكن كل ذلك قد تغيّر. الدعاية ووسائل الاتصال إستطاعت أن تمتص كل شيء وتجعله أليفاً ونمطياً.

العالم في ١٩٧٣ ليس أفضل من العالم في ١٩٢٣، بل هو أسوأ بسبب التشوش والتضليل. لم تعد هناك سياسة ثورية عالمية، وإنما سياسة امبريالية تنتهجها القوى العظمى التي بمقدورها أن تفجر أجسادنا إلى أجزاء.

- قبل أن يموت بفترة قصيرة، قال لي اندريه بريتون: «يا صديقي العزيز، في هذه الأيام لم يعد من الممكن أن تصدم أي شخص». ولقد كان محقاً. كيف يمكن أن تصدم بعد مجازر النازيه وتفجير الأرض بالقنابل الذرّية؟

أشعر اليوم بأن محاولة الفضح وتحقيق الصدمة هو فعل سلبي. فيلمي «العصر الذهبي» الذي كان، في زمنه، فيلماً نضالياً يهدف إلى اغتصاب الضمائر الرائقة، أي كان فاضحاً، أصبح الآن عملاً أليفاً وغير مؤذ إلى حد أن الجمهور في مركز لينكولن بنيويورك إستقبله بالتصفيق والإطراء. وحين عرض في لندن لمدة ١٢ يوماً، كان الجمهور هادئاً جداً ولم ينهض أحد معبراً عن رد فعله، أو أن يحتج، فيما عدا سيدة عجوز كتبت لتقول بأنها وجدت الفيلم «صادماً».

أعتقد أن على المرء أن يغيّر منهجه في الهجوم، لكن دون أن يغيّر أهدافه، ذلك لأن القمع الأخلاقي قد ظل دون تغيّر وإنما انتحل، ببساطة، مظهراً آخر.

ما أهدف إليه في أفلامي هو أن أزعج الناس وأقلقهم، وأدمر قوانين الامتثالية التي توهم الفرد بأنه يعيش في عالم فاضل ومثالي.

- أنا متشائم، لكنني أرجو أن أكون متشائماً حقيقياً. تأثير الفنان محدود، بالتأكيد، ولا يستطيع أن يغيّر العالم، لكنه يملك القدرة على الاحتفاظ بروح متمردة ترفض الخضوع والامتثال. بفضله، لا يستطيع أبداً أصحاب السلطة الجزم بأن كل فردٍ يقر ويتفق مع ممارساتهم وسلوكهم. هذا الفرق البسيط هو مهم جداً، فحين تشعر السلطة بأنها مبررة ومصدّق عليها بالإجماع، فإنها مباشرة تدّمر كل حرية نملكها . . وهذه هي الفاشية.
- الصراع الطبقي لم يعد المعضلة الاجتماعية المحورية. القضايا الحقيقية هي التفجّر السكاني وإمكانية البقاء.
- هناك من يقول بأنني قاس ومنحرف، أنا على العكس تماماً. إني أسخر من الأصنام والطقوس التي تسبّب القسوة والانحراف.

  أنا أكره العنف والبورنوغرافيا. عندما كنت شاباً، كانت السريالية أكثر الحركات الفنية عنفاً.

  كنا نستخدم العنف كسلاح ضد ما هو مؤسس، لكن الآن من الصعب أن تفعل ذلك، لأن المجتمع نفسه أصبح أكثر عنفاً.
- في عالم مصنوع بشكل سيء، كعالمنا، ليس هناك سوى طريق واحد: الثورة.

حالة الأشياء

- أنت تكدّس التجربة خلال طفولتك وشبابك، ثم تمضي إلى ركن هادىء وتحاول أن تتذكر.

  مجرد ثقب وعنكبوت ينسج خيوطه محاولاً أن يتذكر كيف كان العالم في الخارج.
- أفتقر كلياً إلى الذاكرة الذهنية. بالنسبة لي، الأشياء تصبح حية فقط بفضل الذاكرة البصرية.
- لا أريد أن أستمر في صنع الأفلام لمجرد كسب الرزق. إذا لم يبق من عمري سوى عام واحد، فإنني لن أبدّد وقتي في العمل، بل سوف أستمتع بالحياة. سوف أرغب في رؤية أصدقائي، وأن آكل وأشرب، أو أجلس بهدوء في غرفتي أراقب الذباب يئز حولي، أو أتطلع إلى حذائي.
- أنا متسكع محترف.
- رذائلي الوحيدة هي المأكولات البحرية والسجائر.
- كنت دائماً أشعر بنفور غريزي تجاه الثقافة الميتة.
- أشرب كثيراً، منذ أن بلغت الأربعين. أنا مدمن. أشرب زجاجتين من النبيذ يومياً، ليس في المساء فقط، بل أبدأ في الظهيرة. لكنني لا أحب أن أسكر. حين أشعر بأنني وصلت إلى مدى معين، عندئذٍ أتوقف.
- في حياتنا اليومية نحن نكرر أنفسنا كل يوم. ننهض من النوم كل صباح، ننظف أسناننا بنفس الفرشاة ونفس اليد والحركات، نجلس على نفس مائدة الإفطار، نذهب إلى نفس المكتب، نلتقي

بنفس الأشخاص. وكم من مرة يحدث أن تكون في حفلة وتحيي شخصاً، وبعد ساعة تصافحه من جديد وتحييه، ثم تصرخ «آه، ما هذا الذي نفعله، لقد تصافحنا قبل دقيقة».

- □ لا أحب السفر بالطائرة، ليس لأنني أخاف من الموت، وإنما لأنني أشعر بالقلق حين أدرك بأنني هناك، في السماء، ولا أستطيع أن أفعل شيئاً.
- □ لا أحب السفر مطلقاً. أستلم الكثير من الدعوات لكنني أرفضها جميعاً. الأصدقاء يلحون عليّ كي أستقر في باريس. لا أريد. أخاف أن أموت أثناء عملية الإنتقال. لا مانع لدي في أن أموت، لكن بالتأكيد ليس أثناء الانتقال من مكان إلى آخر.
- □ عندما تصبح في الرابعة والسبعين، لن يهمك بماذا تموت، بل كيف تموت.
- □ لا أخاف من الموت. أخاف أن أموت وحيداً في غرفة بفندق بينما حقائبي مفتوحة والسيناريو على منضدة. أريد أن أعرف أصابع من تلك التي سوف تغمض عيني.

الشعر والسينما

قال اوكتافيو باث ذات مرة بأن «رجلاً مقيّداً بالسلاسل لا يحتاج سوى أن يغمض عينيه كي يفجّر العالم».

بصياغة أخرى أقول: يكفي أن تعكس عين الشاشة الفضية الضوء الخاص بها، على نحو لائق، لينفجر الكون. لكن، في الوقت الحاضر، نستطيع أن ننام بهدوء وأمان لأن الضوء السينمائي الذي يصلنا هو مقيّد بعناية. ليس هناك فن، من الفنون التقليدية، يكشف عن ذلك التفاوت الهائل بين ما هو كامن وما هو منجَز مثل السينما.

الفيلم يؤثر بشكل مباشر على المتفرج، إذ يقدم له شخصيات وأشياء مادية. وفي سكون وعتمة الصالة، يبدأ الفيلم في عزله عما يمكن تسميته بجوه النفسي المألوف. السينما قادرة على إثارة المتفرج ووضعه في حالة من النشوة أكثر من أي شكل آخر من أشكال التعبير الإنساني، لكنها أيضاً قادرة ـ أكثر من أي شكل آخر ـ على إفساده وتخديره. ويبدو أن أغلب الأفلام الراهنة لا تؤدي سوى هذه المهمة: الإفساد والتخدير. فالشاشات تقدم كل يوم برهاناً على الخواء الفكري والأخلاقي الذي تتمرغ فيه السينما.

السينما صارت تكرس نفسها لمحاكاة الرواية أو المسرح. إنها تكرر نفس القصص التي سأم القرن التاسع عشر من روايتها، والتي ما تزال مستمرة في الأدب المعاصر.

إن شخصاً متوسط الثقافة سوف يقذف بازدراء أي كتاب يحتوي على أحد المواضيع التي تتحدث عنها أفلامنا العظيمة، غير أن هذا الشخص الجالس بشكل مريح في صالة معتمة، منبهراً بالضوء والحركة ذات الطاقة التنويمية، ومسحوراً بالوجوه البشرية والتغيرات السريعة للمكان، هذا الشخص سوف يقبل، برباطة جأش، موضوع أو أفكار الفيلم مهما كانت تافهة ومبتذلة.

المتفرج، عبر هذا النوع من الكبح التنويمي، يفقد نسبة كبيرة من طاقته الفكرية أو النقدية. سأعطي مثلاً ملموساً، هناك فيلم بعنوان «قصة تحري»: البناء متكامل، المخرج ممتاز، الممثلون رائعون . . الخ. لكن كل هذه المواهب والقدرات والتعقيدات التي يشتملها الفيلم، مكرسة لخدمة قصة بلهاء ذات محتوى بائس. هذا يذكرني بتلك الآلة في فيلم «Opus 11»: آلة ضخمة مصنوعة من الفولاذ، ذات تروس معقدة وصمامات وأقراص وأدوات لقياس الضغط. إنها دقيقة مثل ساعة، وكبيرة مثل باخرة، لكن وظيفتها الوحيدة هي ختم طوابع البريد.

الغموض، ذلك العنصر الجوهري في أي عمل فني، هو بشكل عام مفقود في الأفلام. المؤلفون والمخرجون والمنتجون حريصون جداً على عدم إزعاج أمننا وطمأنينتنا، ويصرون على أن تكون نافذة الشاشة المدهشة مغلقة بإحكام في وجه عالم الشعر المتحرر. إنهم يفضلون أن تعكس الشاشة موضوعات تشكل إستمراراً طبيعياً لحياتنا اليومية، وأن يكرروا، آلاف المرات، نفس الدراما المبتذلة، وأن يجعلونا ننسى الساعات المشحونة بالوجع والضجر في عملنا اليومي . . هذا الموقف مسلم به ومصّدق عليه من قبل الأخلاقية التقليدية والرقابة الحكومية والدولية والتعاليم والذوق العام.

السينما الجيدة نادراً ما تأتي من خلال النتاجات ذات الميزانية الضخمة، أو تلك التي نالت إطراءً نقدياً أو قبولاً جماهيرياً. القصة الخاصة لا تستطيع، في رأيي، أن تثير أي شخص حي في هذا العصر. إذا كان المتفرج يشاطر شخصيات الشاشة أفراحها وأحزانها فلأنه يرى في تلك الشخصيات إنعكاساً لأفراح وأحزان المجتمع بأسره. الاضرابات والبطالة والقلق الاجتماعي والخوف من الحرب وغيرها، هي الأشياء التي تحرك مشاعر الأفراد في يومنا. أما التحدث عن شخص تعيس في بيته ويبحث عن صديقة تؤاسيه أو تسليه، وفي النهاية يهجرها ليعود إلى زوجته نادماً، فذلك يتركنا في حالة لا مبالاة تامة.

جوهر السينما، أحياناً، ينبجس بشكل غير متوقع من فيلم رديء، سواء أكان من نوع الفارس أو كان رومانسياً مبتذلاً. بهذا الصدد قال مان راى شيئاً ذا دلالة ومغزى: «الأفلام الرديئة، التي تجعلني أستغرق في نوم عميق، دائماً تحتوي على خمس دقائق مدهشة. بينما أفضل الأفلام، وأكثرها إحرازاً للمديح، بالكاد تحتوي على أكثر من خمس دقائق جديرة بالاهتمام وذات قيمة».

هذا يعني أن في كل الأفلام، الجيدة أو الرديئة، وعلى الرغم من نوايا صانعي الفيلم، تكمن روح شعرية تناضل من أجل بلوغ السطح والكشف عن نفسها.

السينما سلاح رائع وخطير حين تستخدمه روح حرة. إنها الأداة الأمثل للتعبير عن عالم الأحلام والمشاعر والغريزة. الميكانيكية الخلاقة لصور الفيلم تحاكي وظيفة العقل في حالة حلم، وبالتالي يبدو الفيلم كمحاكاة لا إرادية للحلم. جاك برونينو أشار إلى أن الظلام الذي يجتاح، ويستوطن، تدريجياً صالة السينما هو مرادف لفعل إغماض العينين. وعندئذٍ تبدأ الرحلة الليلية، على الشاشة مثلما داخل الكائن البشري، في إتجاه اللاوعي.

الصور، كما في الحلم، تظهر وتختفي عن طريق التلاشيات والمزج. الزمان والمكان يصبحان مرنين وقابلين للتكيف، الزمن يرتد ويمتد، ينكمش ويتمدد ساعة يشاء المرء. النظام الكرنولوجي

والقيم النسبية لا تماثـل الـواقـع . الحدث الدائري يمكن أن يدور في دقائق قليلة أو عدة قرون . الانتقالات من حركة بطيئة إلى سريعة تصعّد وتضاعف تأثير كل منها .

السينما يبدو أنها اختُرعت لتعبّر عن روح اللاوعي ، التي جذورها تتغلغل بشكل عميق جداً في الشعر، لكنها لم تُستغل أبداً لتحقيق هذه الغاية .

أفلام ما تُسمى «الواقعية الجديدة»* كانت تقدم إلى المتفرج شرائح من الحياة الواقعية ، بأشخاص حقيقيين وبمـظاهر خارجية وداخلية حقيقية . لكن الواقعية الجديدة ، باستثناء أفلام قليلة من بينها «سارقو الدراجة» ، لم تفعل شيئاً لتنتج ما هو سينمائي بشكل لائق ومميّز . . أعني ، ما هو خفي وخيالي وغريب .

ما جدوى كل هذا الغطاء البصري إذا الحالات والدوافع التي تحرك الشخصيات وردود أفعالهم ، وحتى الحبكات نفسها مأخوذة ، أو منسوخة ، من أعمال أدبية مفرطة في الوجدانية والامتثالية؟

الإسهام الإبداعي الجدير بالاهتمام ـ والنابع ليس من الواقعية الجديدة بشكل عام بل من كاتب السيناريو سيزار زافاتيني ـ يكمن في رفع الفعل الرتيب إلى مرتبة الفعل الدرامي . في فيلم دى سيكا «امبرتو دي» ، أحد أكثر نتاجات هذا الإتجاه أهمية ، نرى خلال عشر دقائق كاملة الخادمة وهي تقوم بسلسلة من الأفعال العادية التي كان الجميع في السابق يرى بأنها ليست جديرة بأن تظهر على الشاشة . إننا نرى الخادمة وهي تدخل المطبخ ، تشعل الموقد ، تضع المقلاة ، ترش الماء على سرب من النمل يدب على الجدار، تقيس درجة حرارة كهل مصاب بالحمى . . وهكذا . بالرغم من الطبيعة العادية للحالة ، إلا أننا نتابع حركات المرأة باهتمام ، بل وحتى بشيء من القلق والتوتر .

الواقعية الجديدة أدخلت عناصر قليلة لإثراء لغة التعبير السينمائي . إن واقعها ناقص ، تقليدي ، ومنطقي . بينما الشعر، والغموض ، وكل ما من شأنه أن يتمّم ويوسّع الواقع ، هو مفقود كلياً في هذه الأعمال .

في حديث دار بيني وبين زافاتيني ، قبل بضعة أشهر، قلت له بأنني لست متعاطفاً مع الواقعية الجديدة . ثم أشرت إلى كأس النبيذ التي أمامنا وقلت بالنسبة لأي واقعي جديد ، هذه الكأس مجرد كأس . . ولا شيء آخر . أنت تراها وهي تُملأ بالنبيذ ثم تؤخذ إلى المطبخ كي يغسلها الخادم أو ربما يكسرها ، الأمر الذي سوف يؤدي إلى طرده أو عدم طرده . . وهكذا . لكن نفس هذه الكأس ، التي يراها عدة أشخاص مختلفين ، يمكن أن تكون أشياء كثيرة ومختلفة ، لأن كل شخص يسكب جرعة معينة من المشاعر الذاتية في ما ينظر إليه . ذلك لأن أحداً لا يرى الأشياء كما هي ، وإنما حسب ما تمليه رغباته وحالته الذهنية .

---

* تنبغي الاشارة إلى أن هذه المحاضرة ألقاها بونويل عام ١٩٥٤

أنا أناضل من أجل السينما التي سوف تجعلني أرى هذا النوع من الكأس، لأن هذه السينما سوف تمنحني رؤية شاملة عن الواقع، وتوسّع معرفتي بالأشياء والناس، وتكشف لي عالم المجهول المدهش وكل ما لا يمكن العثور عليه في صحيفة أو في شارع.

لا تحسبوا إنني أدعو إلى سينما مكرّسة فحسب للتعبير عن الفانتازي والغامض، ذلك لأن السينما التي تتفادى أو تزدري الواقع اليومي، قد تسعى إلى إقحامنا في العالم اللاوعي للحلم. ومع أنني قد أشرت لتوي، وبشكل مختصر جداً، إلى الأهمية القصوى التي ألصقها بالفيلم الذي يتناول المشاكل الجوهرية للإنسان المعاصر، إلا أنني لا أنظر إلى الانسان كحالة خاصة، أو حالة معزولة، ولكن في سياق علاقته بالآخرين.

لقد حدّد فريدريك انجلز، في رسالة إلى مينا كاوتسكي، وظيفة الكاتب (وبالتالي صانع الفيلم) في قوله: «الكاتب سوف ينجز مهمته بشكل مشرّف، من خلال التصوير الصادق للعلاقات الاجتماعية الحقيقية، حين يدمّر الفكرة التقليدية حول طبيعة تلك العلاقات، ويرج تفاؤلية العالم البرجوازي، ويرغم القارىء على إستجواب خلود النظام السائد، حتى لو لم يقترح الكاتب - بشكل مباشر - حلولاً، أو لم يتحيز بشكل واضح وصريح.»

عشـرون عاماً علـى «تـلك الرائحـة»

صنع اللّه ابراهيم

سألني أستاذنا الكبير يحى حقي، عندما التقيت به أخيراً في إحدى المناسبات، عما إذا كنت أذكر النقد الذي وجهه إلى روايتي الأولى «تلك الرائحة» عقب نشرها أول مرة في فبراير ١٩٦٦. وعندما أجبت بالايجاب سألني عن رأيي الآن، بعد مرور عشرين سنة، في نقده، وفي روايتي عموماً.

في تلك اللحظة كنت قد أوشكت أن أنسى كثيراً من تفاصيل الرواية. فقد مرت سنوات طويلة منذ قرأتها لآخر مرة. فليس من عادتي أن أعود إلى ما سبق لي كتابته. فمثل هذه القراءة تثير مللي، إن لم تكن مصدراً للشعور بالاحباط.

أما النقد الذي وجهه الأستاذ يحي حقي للرواية، فلم أنسه أبداً!

كنت قد دفعت بالمخطوطة إلى مطبعة بدائية صغيرة في حي الظاهر، في فترة نادرة من تاريخ مصر الحديث ألغيت فيها الأحكام العرفية. ولم يعد الكتاب يتطلب موافقة الرقابة قبل دخول المطبعة. رسمياً على الأقل! فقد احتفظ الرقيب بمكتبه ووظيفته كما كان الأمر في السابق. وكل ما حدث من تغيير هو أن مكتبه أصبح بلا لافتة وان مصادرة الكتب لم تعد تتم قبل الطبع وإنما بعده.

وهذا ما حدث مع كتابي فلم تكد طباعته تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرته. ولا أذكر إذا كنت قد استدعيت إلى مكتب رئيس الرقابة أو أني ذهبت بنفسي شاكياً. المهم أني قابلت المرحوم طلعت خالـد، أحـد معاوني عبد القادر حاتم المخلصين. وكان قد جمع لديه بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات ليتسلوا بالفرجة علي. وبسط أمامه نسخة من الرواية المصادرة، وقد ظهر أثر القلم الأحمر على هوامش أغلب صفحاتها. ثم سألني باستهزاء: لماذا رفض البطل أن ينام مع المومس التي أحضرها صديقه. هل هو «مرخى»؟

لم أعن كثيراً بمجادلته. وكنت قد تمكنت من استخلاص عدد من النسخ المصادرة، فقمت بتوزيعها على أصدقائي ومعارفي من الكتاب والصحفيين. وحاولت أن أوسط البعض منهم من ذوي النفوذ في الأفراج عن الرواية. فذهبت مع المرحوم الأستاذ زكي مراد إلى الأستاذ أحمد حمروش، الذي كان يرأس تحرير مجلة «روز اليوسف» في ذلك الوقت. ورحب الرجل بي بحرارة، وأراني بروفة العدد الجديد من المجلة وبه تعليق صغير له عن الرواية تحت عنوان «لغة العصر». وعندما أبلغته بنبأ المصادرة ظهرت عليه البغته، ورفع سماعة التليفون واتصل بقريبه الأستاذ حمدي حافظ في مصلحة الاستعلامات، فاستمع إليه برهة، ودون أن يعيد السماعة إلى مكانها اتصل بمطبعة المجلة وطلب شطب مقاله عن الرواية.

لكن أغلب الكتاب والصحفيين لم يصلهم نبأ المصادرة في الوقت المناسب، فظهرت تعليقات عدة في الصحف والمجلات، بينما كان الكتاب يرقد في مخازن وزارة الداخلية.

وكان الأستاذ يحي حقي من الذين أهديتهم إحدى النسخ. وكنت قد تعرفت إليه قبل شهور، عقب خروجي من السجن في منتصف ١٩٦٤. فذهبت إليه في مجلة «المجلة» التي كان يرأس تحريرها، فاتحاً أبوابها أمام كافة الكتاب والجدد منهم بوجه خاص، تاركاً لهم المكتب الخشبي الثمين الذي يتصدر غرفته، مكتفياً بمقعد جلدي مريح إلى جانبه. وفي أول لقاء حملت إليه عرضاً لأحدث كتب الناقد الانجليزي ستيفن سبندر. وجلست أقرأ المقال عليه وهو ينصت باهتمام، ويدرسني بعينيه الذكيتين، مصححاً لي في رفق ما ارتكبته من أخطاء فادحة في النطق. وعندما فرغت من القراءة، أعلن لي قبوله للمقال. وكان أول شيء ينشر لي بعد خروجي من السجن وحصلت من ورائه على عشرة جنيهات كاملة تكفلت بنفقاتي لمدة شهر.

ذهبت إليه بنسخة من «تلك الرائحة» فتناولها مني بحفاوة بالغة، وبعد أن تبين العنوان قال مجاملاً، أن الغرفة أوشكت أن تعبق بالعبير الزكي الذي يفوح منها!

ولم تمض أيام حتى صحح الأستاذ الكبير غلطته بمقال عنيف في عموده الأسبوعي بجريدة «المساء»، قال فيه:

> «لا زلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيراً في الأوساط الأدبية وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا ان مؤلفها زل بحماقة وانحطاط في الذوق فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل بجلد عميرة (لو اقتصر الأمر على هذا لهان)، لكنه مضى فوصف لنا أيضاً عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنيّ الملقى على الأرض. تقززت نفسي من هذا الوصف الفزيولوجي تقززاً شديداً لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إنني لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلطة إحساسها وفجاجته وعاميته. هذا هو القبح الذي ينبغي محاشاته، وتجنيب القارىء تجرع قبحه.»

كان كاتبنا الكبير يسألني اذن عن موقفي مما أسماه في ذلك المقال بالتعبير الفيزيولوجي. لكن ذهني انصرف أثناء حديثي معه إلى تجربتي كلها. فأجبته بأني أشعر كما لو أني قد بدأت الآن فقط في تعلم الكتابة. فكل كتاب جديد لي يكشف لي عن جانب كنت أجهله من هذا الفن، يزيد من إدراكي لحدود امكانياتي ولنقاط الضعف والعجز لدى، كما يضاعف من تقديري لعتاولة الكتاب الذين يقتحمون الورق مسلحين بأدوات عدة قبضوا على ناصيتها باحكام شديد. ولم يكن هذا شعوري عندما بدأت أولى خطواتي، وهو ما أعتبره أمراً طبيعياً.

كنت - عندما كتبت «تلك الرائحة» - خارجاً لتوى من السجن، خاضعاً للرقابة القضائية التي تستلزم التواجد في المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضي بقية اليوم في التعرف على عالم ابتعدت عنه أكثر من خمس سنوات. وما أن آوي إلى حجرتي، حتى أجد نفسي مدفوعاً لأن أسجل بلمسات سريعة ما مر بي من أحداث ومشاهدات، كانت تهزني بعنف وتبدو لي عجائبية. ثم أزيح هذه اليوميات جانباً وأعود إلى رواية، بدأتها في السجن، عن عالم الطفولة. وكنت قد خططت لها أن تتألف من عدة قصص مستقلة، تجمع بينها الشخصيات الرئيسية والموضوع العام. وكتبت منها عدة فصول نجحت في تهريبها إلى خارج السجن بفضل الصديق حسين عبد ربه، الذي حملها معه عند الافراج عنه.

كنت أعود إلى الرواية فأجدني عازفاً عن المضي في كتابتها. فقد ضاع الوهج الذي لازم العمل فيها بين جدران السجن، واستولى الواقع الجديد على كل مشاعري.

ومن جديد برز السؤال المعهود: ماذا أكتب وكيف أكتب؟
أقول من جديد لأنه طالما لاحقني في السجن، منذ اللحظة التي قررت فيها أن أهب حياتي لهذا الفن. وأحياناً ما كنت أضرب عرض الحائط بالشق الأول من السؤال، متحدياً في سذاجة الشباب وحماسه، الصياغة التي ألهبت خيالنا في الخمسينات للعلاقة بين صورة العمل الفني ومضمونه، والتي بسطها الأستاذان محمود العالم وعبد العظيم انيس في مقالاتها الشهيرة. فقد كان التمرد هو طابع الفترة.

كانت السنوات الأولى من الستينات بالغة الخصب، في السياسة والفن والحياة. كانت فترة الصعود لطبقة متوسطة فتية - في مصر وبلدان العالم الثالث - أمكنها أن تكيل ضربات قاصمة للاستعمار القديم المتهاوي، مستفيدة من توازن عالمي ملائم للقوى، وأن تصوغ حلمًا للعدالة الاجتماعية لم يقدر لها أن تتمكن من تحقيقه. وكانت الحركة الاشتراكية قد استيقظت على مساوىء عبادة الفرد وبدأ الطريق أمامها ممهداً لاستخلاص النتائج الضرورية من ذلك.

ومن وراء أسوار سجن الواحات الخارجة كنا - أنا وأصدقائي كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم - نتابع في حماس الشعراء السوفييت - الشابين يوفتوشنكو وفوزنييسكي والعجوز

تفاردوفسكي - وهم يفجرون الأبنية العتيقة، بقدر ما كنا نتابع تجارب الكتابة التلقائية وفنون الضوء والحركة في أميركا، وموجة «الرواية الجديدة» في فرنسا. وكانت المجلات القاهرية تحفل بالاشارة إلى شتى التجارب الأدبية الجديدة في العالم. وراحت المعارضة المقنعة للنظام الناصري - وهي التي كانت تسيطر بالفعل على كافة منافذ النشر والاعلام في البلاد - تروج في دهاء لأعمال بيكيت ويونسكو ودورينمات.

كان التمرد إذن هو وقود المرحلة والتجريب هو شعارها. وأعطى نجيب محفوظ ظهره لكتاباته البلزاكية، ليخوض في مغامرات مثيرة قفز فيها بالفن الروائي العربي قرناً بأكمله. وبرزت أسماء تستجيب للحالة الجديدة مثل أدوار الخراط وغالب هلسا وبهاء طاهر وسليمان فياض وابراهيم أصلان ويحي الطاهر عبد الله وغيرهم. وخيل إلى اني وجدت الطريق عندما وقعت على هيمنجواي من خلال كتابين وجدا طريقهما إلى سجن الواحات الخارجة: الأول لكارلوس بيكر والثاني يضم عدة دراسات أهمها واحدة لناقد سوفييتي قديم، غاب عني إسمه، عنيت بتحليل أدوات الكاتب الأميركي الكبير. وقد آمنت على الفور بهذه الأدوات - وما زلت أعتمد بعضها - وأهمها الاقتصاد والتعبير المشكوم. وبدا «لجبل الثلج العائم» بريق خاص في مواجهة الترهل التقليدي في أسلوب التعبير العربي. وتحت تأثير هيمنجواي بدأت أعمل في رواية الطفولة التي لم يقدر لها أن تكتمل.

فسرعان ما كنت في الحجرة المفروشة التي استأجرتها في حي «مصر الجديدة» بعد الافراج عني، أقلب مسوداتها في ملالة وأنا أتساءل عن جدوى كتابة لا تتعرض للصراع الضاري مع الاستعمار، لمحاولات بناء الاشتراكية، وللتناقضات الملتبسة بكل ذلك: الرعب والتعذيب والسجن والموت والشجن الشخصي؟

وذات ليلة لن أنساها، ألقيت نظرة على اليوميات التلغرافية التي كنت أسجلها كل ليلة بعد انصراف الشرطي. وكان قد تجمع منها عدد قليل، ربما ستة عشر يوماً على ما أذكر . . قرأتها كلها مرة واحدة، فإذا بي أرتجف من الانفعال.

كان ثمة تيار خفي في ذلك الأسلوب التلغرافي الذي لا يتوقف ليتمعن ولا يعني بانتقاء المترادفات أو سلامة اللغة . . . أو مداراة القبح الذي يصدم النفوس الحساسة. كان ثمة «جمال» في جملة ركيكة مثل: «وقال الكاتب ان موباسان قال ان الفنان يجب أن يخلق عالماً أكثر جمالاً وبساطة من عالمنا.» وكان ثمة جمال في فعل قبيح من قبيل إطلاق غازات المعدة في صالون برجوازي.

ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل في سلوك فزيولوجي من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت، ووضع منفاخ في شرجه، وسلك كهربائي في فتحته التناسلية؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية؟

ولماذا يتعين علينا عندما نكتب ألا نتحدث إلاّ عن جمال الزهور وروعة عبقها، بينما الخراء يملأ الشوارع ومياه الصرف الملوثة تغطي الأرض، والجميع يشمون الرائحة النتنة ويتشكون منها؟

أو أن نصور على الورق كائنات أوشكت أن تختفي فتحاتها التناسلية، كي لا نخدش حياء كاذباً لدى قراء يعرفون عن أمور الجنس أكثر مما يعرف السيد الكاتب؟

شعرت وأنا أقرأ يومياتي الوجيزة بأني أمام مادة خام لعمل فني، لا يتطلب مني بعد غير جهد التشكيل والصقل. وشعرت أيضاً أني قد وقعت أخيراً على صوتي الخاص.

كنت قد وجدت عملاً في حانوت لبيع الكتب الأجنبية («تخرّج» منه فيما بعد كل من رؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم). وكان عملي يحتم عليّ التواجد في الحانوت طول اليوم. وبهذا كانت الفرصة الوحيدة أمامي للكتابة الجادة هي يوم العطلة. ولا زلت أذكر يوم كتبت الصفحة الأولى من «تلك الرائحة» في مقهى بحديقة الازبكية ذات صباح. ولم ألبث أن أدركت عبث هذا الوضع. فتركت العمل. وأتاح لي أحد الأصدقاء وهو الطبيب جمال صابر جبرة مكاناً يأويني في مسكن مهجور له في مصر الجديدة إمتلأ بالكتب القديمة. ووسط مؤلفات العلامة الأثري سامي جبرة، ومجلدات شهداء القديسين، إنقطعت للعمل في روايتي الأولى، طوال ثلاثة شهور، شد من أزري خلالها، التأييد المعنوي من الصديقين العتيدين رؤوف مسعد وكمال القلش.

قررت أن أحافظ على النفس اللاهث الذي ميز اليوميات، بعد أن رتبت محتوياتها بطريقة خاصة، وأضأت بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعتها في نهاية النص. وأطلقت على النص إسم «الرائحة النتنة في أنفي».

وكان الدكتور يوسف ادريس ـ الذي تربطني به علاقة قديمة منذ منتصف الخمسينات هو الذي اعترض على فكرة الهوامش، واعتبرها مغالاة في التجديد. وأقنعني بنقلها إلى داخل النص. كما اعترض علي العنوان الذي اخترته للرواية. وفي العيادة التي افتتحها فجأة في ميدان الجيزة لممارسة العلاج النفسي، توصلنا معاً إلى اسم «تلك الرائحة». وكان كريماً معي بالمقدمة.

وأخيراً دفعت بالرواية إلى المطبعة بعد أن قدمت لناشرها عشرين جنيهاً. وأهداني الرسام مصطفى حسين تصميماً للغلاف. وصدرنا الرواية بمقدمة يوسف أدريس، وبكلمة موجزة على الغلاف، أشبه بالمانفستو، من توقيع كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم هذا نصها:

«إذا لم تعجبك هذه الرواية التي بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية.
ومن أجل كسر المناخ الفني السائد الذي تجمد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة المؤلمة أحياناً.
في هذا الاطار نقدم هذه الرواية للكاتب الجديد «صنع الله ابراهيم». وبعدها سنقدم مسرحية «السود» لنبيل بدران، وقصص قصيرة لكمال القلش وأحمد هاشم الشريف وعبد الحكيم قاسم، ومسرحيات لرؤوف مسعد، وقصائد لمحمد حمام.

وهـذه الأسماء التي لم تتعودها ستقدم إليك فناً لم تتعوده أيضاً. فناً يعاني محاولة التعبـير عن روح عصر وتجـربـة جيل. عصر اختفت فيه المسـافـات والحدود، وتفتحت فيه آفاق رائعة، وتهددته الأخطار وانهارت فيه الأوهام، ونفذ فيه الانسان إلى حقيقة الوجود. وجيل ولد في ظل الملكية والاقطاع وخرج في المظاهرات التي هتفت بسقوط الملك والانجليز، ثم تفتح وجدانه على ثورة يوليو وعاشها بالوعي والفعـل، وشهد انهيار الملكية والرأسمالية وقيام الاشتراكية، كل هذه العمليات الهائلة في سنوات قليلة. لهذا جاءت تجربته غنية عميقة مليئة بكافة التناقضات والأزمات، زادته معرفة ووعياً بوجوده، وتطلبت في التعبير كل جرأة وجدة حتى تتجسد إبداعاً خلاقاً.

هذا هو الطريق الذي اخترناه.»

ولا شك أن القـارىء سيبتسم معي ـ اليوم ـ لهذه النبرة الحماسية المليئة بثقة لا حد لها (ربما عكست انعدام الثقة تماماً) والكلمات الضخمة من قبيل «حقيقة الوجود»، والأحكام التي ثبت خطؤها مثل «قيام الاشتراكية». لكنها سذاجة البدايات، أو لعلها دفاع مستبق عن النفس.

فما أصعب اللحـظات التي مرت بي منذ صدرت الرواية وصودرت. ففي ذلك الوقت كانت الكتـابـات الشـائعة في الصحف والمجلات المصرية تعزف على النغمة المعهودة فيما عرف «بالأدب الـواقعي الاشتراكي»: عدم إغفال الصورة الكلية، والانجازات التي تحققت، الخ. (وهي دعوي يتمسح بها الآن أكثر الكتاب تخلفاً ورجعية، مما يلقى ضوءا كاشفاً على قيمة الدعوى وجدواها).

وكانت الأمة العربية ـ ومصر في الطليعة ـ في مواجهة ساخنة مع الامبريالية الأمريكية وربيبتها الصهيونية. وكان من الطبيعي أن يلاحقني تساؤل عما إذا كنت لا أضر بلدي بهذا العمل في هذه الظروف.

وبالاضافة إلى ذلك كان سيف الاعتقال مصلتاً طول الوقت.

ووجد الكثيرون في الكتاب مادة للتفكه والسخرية. وتلقفته بعض العناصر لتستغله في خدمة مصالحها. فحمله عبد القادر حاتم إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهده على ما وصل إليه «الشيوعيون» من تبـذل وانحـلال. وتـوصـل «المؤتمر الاسلامي» إلى نتيجة مماثلة. وآلمني أن تستغل «مغامرتي» للمساس بقوة سياسية أحترم كفاحها وتضحياتها على مدى عدة عقود.

ولاحقني الشعور نفسه بعد ذلك عندما اضطررت لنشرها في بيروت عام ١٩٦٨، في مجلة «شعر» التي كان يصدرها «يوسف الخال» عن جريدة النهار، فكلها جهات لا تعلو على الشبهات. ولم تسلم طبعة مجلة «شعر» من المقص المعهود الذي اقتطع كل ما من شأنه أن يؤذي المشاعر الحساسة لقراء المجلة.

لكني لم أنـدم أبداً على أني كتبت هذه الرواية ونشرتها في تلك الظروف. حقاً، كثيراً ما خالجني الشعور بأني قد أجهضت عملاً كبيراً. وإنها ليست أكثر من مخطط لعمل أكبر. إلا اني لا ألبث أن أقنع بالقول ان مستواي الفني حينذاك، من ناحية الوعي الاجتماعي والأدوات الفنية، لم يكن يسمح بأكثر من ذلك.

أما التوجه ذاته: الانصات للصوت الداخلي، الاغتراف من صلب الواقع الحقيقي، دون مراعاة للمشاعر البرجوازية الحساسة، أو لبعض التقديرات السياسية المرحلية، فما زلت أعتمده أساساً لعملي.

القاهرة يناير ١٩٨٦

هذه الشهادة ستكون مقدمة للطبعة الكاملة لرواية «تلك الرائحة» التي ستصدر في القاهرة والمغرب والخرطوم في وقت واحد.

ملف

اليابان، السؤال الثقافي

اعداد : قبّال المعطى

من التمركز العرقي إلى الحوار الحضاري

إذا كان الشرق الأقصى في تاريخه، في جغرافيته متعدداً، تبقى صورة الآسيوي في تصور الكثيرين واحدة: «لاعب الكاراتيه»، الممارس لِـ «الهاراكيري» أو «الكاميكاز»، آكل الأرز أو الكلاب. كما يحدث أن يؤدي خداع الأوصاف الكاشفة إلى اعتبار الياباني، أو الطايلاندي، أو الكومبودجي، أو الفيتنامي.. إنهم كلهم «شينوا»! (صينيون) إلا ان هذا التمركز العرقي بدأ في فقدان مقوماته النظرية أمام اللغز الحضاري (ثقافياً ـ اقتصادياً ـ سياسياً) الذي طرحه الشرق الأقصى على الغرب.

وإذا كان الإنبهار والفضول السياحي مازالا يطبعان نظرة الأوروبي والأمريكي تجاه كل ما هو اسيوي، فهناك مؤشرات على وجود رغبة في المعرفة والحوار، تحسب على الفكر المتخلص من تمركزه العرقي.

بالنسبة لنا نحن العرب، يبقى الشرق الأقصى سوقاً تجارية (نمتطي دراجاته النارية، سياراته.. نأكل في أوانيه المزخرفة، نشرب شايه..) ويبقى سؤاله الثقافي لغزاً.

على أي مستوى يمكن إقامة حوار حضاري بين الشرق والشرق، بين الفكر العربي والفكر الياباني مثلاً، دون المرور بوساطة الغرب [1]؟

أنْعَتُ لهذا السؤال افقاً (من بين آفاق أخرى): الكتابة الصوفية [2] ـ الكتابة الفلسفية والكتابة الشعرية؛ وذلك خارج عنف الحداثة وسيادة اللاهوت.

وعلى كل واحد منا حسب طريقته الخاصة ممارسة السؤال في اتجاه الشرق الأقصى.

---

(١) مع الأخذ بعين الاعتبار نصوص الغرب الممارسة لنقده.

(٢) نفكر في أعمال الأستاذ «طويشيهيكو إيزوتسو» حول الفلسفة الاسلامية، تصوف ابن عربي وعين القضاة الحمداني، في علاقتهم بالفكر الصوفي في «بوذية الزان».

تجليات الشرق في السؤال الفلسفي

● حين يزحف من جبال آسيا بعمق
ضوء
القمر المقدس، وتنظم الكواكب إلى مياهك
المتموجة
تتألق عندئذٍ بوميضٍ رباني. ●

هولدرين
قصيدة «الارخبيل»

لم يبارح «هايدجر» مكانه إلا نادراً. بقي متشبثاً بالموطن والوطن. وبقيت «الغابة السوداء» بالنسبة له ينبوعاً للفكر، طريقاً وممشى في نفس الوقت. حتى في المقاطع الشعرية التي اختارها «هايدجر» وأوصى إبنه «هيرمان» بقراءتها على جثمانه يوم يموت، نلمس حرصه الشديد على أن يكون القول الشعري «لهولدرلين» هو الذي يرافقه إلى مثواه الأخير، على أن يتغنى هذا القول دوماً - وفي غيبة الشاعر والفيلسوف - بأصل الأصل (الاغريق). بغياب هذا الأصل وبحضوره الملحاح في قول الشعراء (رسل الآلهه على حد تعبير سقراط)، بمجيء الفكر إلى الموطن والوطن.

قد يكون تشبث «هايدجر» بالموطن والوطن رغبة في تأسيس ما لم يتم التفكير فيه (ضمن ما هو غربي) بدءاً من الاغـريق. كما يمكن أن يكون علامة على عدم قدرة الفيلسوف في تأمل فكر التيه والهجرة (على النقيض من نيتشه) بصفتها تجربة تنقّلٍ وانزياح للفكر والجسد خارج حدود الداخل.

إلا انه من الصعب (بالنظر إلى هذه المعطيات فقط) اختزال فكره الفلسفي في مجرد فكر للهوية. لقد كان منصتاً بشكل فلسفي يقظ إلى مشكل الاختلاف في كافة مقتضياته الانطولوجية والتاريخية. وفي الحوار (أو المحاورة) التي تمت بينه وبين الأستاذ «تيزوكا» (من الجامعة الامبراطورية لمدينة طوكيو) (1) ممارسة فلسفية لسؤال الاختلاف كما هو مطروح بشكل جذري على فكر الشرق والغرب.

من السائل ومن المجيب؟

بعيداً عن الحوار السقراطي بما يتضمنه من سخرية، وسفسطة، وتعجيز، وأخلاق، يتعلق الأمر هنا بمحاورة لا تضمر أي ديالكتيك للعبد والسيد، محاوره تختلف فيها الأدوار بحسب وضعية السؤال، إلى أن يتم تدريجياً إخلاء هذا الذي يمكن أن يشكل أفقاً للفكر: الكينونة ـ كينونة الكائن ـ إكتساح العقلانية الأوروبية (ممثلة في التقنية للعالم ـ مشكل الكلام واللغة ـ الحوار مع الأسلاف ـ غياب فكرة التعالي (التسامي) في الفكر الياباني وسيادة مفهوم الفراغ (2) ـ صعوبة هدم الميتافيريقا واللاهوت ضمن الفكر الغربي، فضلاً عن ـ (وهذا ما يجب على المفكرين العرب تأمله في أي حوار ممكن بين الثقافة العربية والغربية، بين الثقافة العربية والثقافة الآسيوية) ـ توظيف مناهج الغرب لمقاربة الفكر، كما فعل الأستاذ «كوكي» ـ (أحد التلامذة اليابانيين الذين درسوا على «هايدجر») ـ والذي حاول مقاربة استيتيقا (علم الجمال) اليابان بمفاهيم غربية.

يرى «هـايدجـر» ان إدخـال المفاهيم الغربية إلى مجال الاستيتيقا اليابانية هو بنوع ما إدخال للميتافيريقاو اللاهوت. لم يقـم الأستاذ «كوكي» في نظر «هايدجر» سوى بمحاولة ميتافيزيقية.

لم يكن هدف هذا الحوار الوصول إلى خلاصات (لأن الخلاصات لا تخلّص الفكر من أسئلته) بقدر ما كان ممارسة للسؤال الفلسفي، ورسماً لهيئته المترنحة: ماالشرق؟ من بين الأجوبة:

أفق للفكر وتوجه للتفكير، يستدعي قولاً شعرياً فائقاً. سير القول الفلسفي إذن نحو الشعر (جوهر الفن على حد تعبير «هايدجر») هو الذي يمكن أن يساعد على اجلاء الميتافيزيقا واللاهوت وعلى تجلي الشرق للغرب والغرب للشرق.

---

1 بصدد حوار يهم الكلام بين ياباني وواحد يسأل ـ فصل ضمن كتاب: «توجه نحو الكلام» منشورات غاليمار 1976 - ص 85 - 140.

2 الأستاذ «تيزوكا»: الفراغ بالنسبة لنا هو الاسم لما ترغبون في قدرة تسميته بكلمة «وجود».

الشهادة على عنف الحداثة

مرآة الشيخوخة

في خيال العموم (وحتى في خيال الذين نالوا حظاً من العلم) تحال صورة الشيخوخة على الوقار، الحكمة والرزانة. بالقرب منا الجد أو الجدة - (قبل أن يمحي التليفزيون وظيفتهم الحكائية) هدهدوا الأجساد بالغريب والعجيب وأشركوا الأطفال في أحلامهم المجنحة، أو صورة العجوز: سقراط، أفلاطون، كونفوشيوس، الفارابي، محمد عبده...

سؤال: لو أُتيحت لعجوز ما في يومنا هذا فرصة الكتابة، عماذا يمكن أن يكتب؟

مع خريف العمر يتساقط ما تبقى من الشعر والأسنان، يقل البصر، تسري البرودة في العظام وفي المفاصل، يصبح الجسد عرضة «لبوفالج» أو «الضيقة» (الربو) كما يمكن للعجوز أن يحادث ظله، أو يبكي بلا سبب... بخريف العمر يبدأ «التخراف» (من خرف: فسد عقله). يقرب الوجه الآخر الشيخوخة من البشاعة ومن الموت.

عماذا يمكن أن يكتب عجوز ما اليوم إذا ما أُتيحت له الفرصة؟ عن الجسد - عن المرض - عن المرأة - عن الموت.

وخلافاً للكثير من الروايات التي تقدم لنا صورة وقرة، حكيمة، واعظة للشيخوخة، تعري الرواية اليابانية المعاصرة في كتابة «كاواباطا» و «طانيزاكي» الشيخوخة من طابعها القدسي لتسجلها في الشيطنة - الجنون وفي العربدة.

يحس العجوز أكثر من غيره بثقل الزمن على الجسد وبقرب المنية: «العجوز جار للموت» (ص 100 - من رواية كاواباطا: «الحسان المنومات») «لا أعرف هل الأمر كذلك بالنسبة لكل الذين يشيخون، إلا انه لا يمر يوم دون أن أفكر في موتي» (ص 21 من رواية «طانيزاكي»: «مذكرة عجوز أحمق».

وإذا كان «طانيزاكي» قد خصص لموضوع الشيخوخة حيزاً هاماً في كتابته الروائية أو في بعض نصوصه النقدية وبخاصة منها نصه الرائع: «مديح الظل» (ص 96 وما يليها) معالجاً إياه بصنعة محكمة في الأسلوب وفي سيكولوجية الشخصيات، نجد «كاواباطا» يؤطره ضمن علاقات ترتبط فيها الأيروسية

بالفزع والموت.

إن الشرخ الـذي أحـدثـه عنف الحداثة في بنية المجتمع الياباني، مرَّ بعنف على جسد وفكر المثقفين، بصفته تجربة للكتابة، تجربة للحياة والموت: نتيجة إحساسه بقلق غامض تجاه المستقبل أو لربـما خوفـاً من الجنـون الذي مسَّ والدته انتحر «اكوطاهاوا» لأنه رفض أن ينظر إلى وجهه في مرآة الشيخـوخة ـ (من بين اعتقاداتي الراسخة كانت لي دوماً هذه التي ترى بأن العجوز هو أزلياً بشع. والشاب أزلياً جميل. حكمة العجوز هي باستمرار قاتمة، وممارسات الشاب باستمرار شفافة. بقدر ما يعيش الأفراد مسنين، بقدر ما يصبحون سيئين» من رواية: «البّحار الذي لفظه البحر» لـ «ميشيما») ـ ولأن مثله الأعلى الاجتماعي والسياسي في توجهه الاقطاعي والعسكراني كان طوباوياً، انتحر «ميشيما» بدوره، سنتين من بعده (1972) يلتحق به «كاواباطا» لأنه لم يقدر على تحمل ازدواجية المجتمع الياباني.

إذا كان الانتحار من بين اعراض عنف الحداثة، وإذا كانت الديانة البوذية لا تحترمه على النقيض من ديانة التوحيد التي تسجله ضمن الوعي الشقي، فهو إلى جانب الشيخوخة، مآلّ مأساوي تحملته بفرادة فنية خارقة الرواية اليابانية المعاصرة.

---

1 ـ «الحسان المنومات» كاواباطا ـ الترجمة الفرنسية: روني سيغار.

2 ـ «مذكرة عجوز أحمق» طانيزاكي ـ الترجمة الفرنسية ـ جورج رونودو.

سلطة الفراغ في «امبراطورية العلامات»

لرولان بارط

يترك «بارط» لغته وراء الحدود ويرحل في اتجاه بلد اسمه اليابان، ليجد أن الحلم الذي استسلم له في البداية ـ (معرفة ـ دون فهم ـ لغة أجنبية (غريبة) ص 13) ـ قد تحقق: «اللغة المجهولة التي أدرك نفسها (تنفسها)، أثيرها الانفعالي، بكلمة دلالتها الخالصة، تشكل من حولي بمجرد تنقلي دوراناً خفيفاً، وتجذبني إلى فراغها المصطنع والذي لا يكتمل إلا من أجلي: أحيا في الفجوة (المفرق) مجرداً من كل دلالة ممتلئة» (ص 18 من «امبراطورية العلامات (1)

على غرار شعراء «الهايكو» (باشو مثلاً) يأخذ بارط مذكرته لرسم خطوط اليابان المترنحة. لا يصف، ولا يفسّر، ولا يعلق ـ (هذه العمليات تجد مكانها في الدليل السياحي) بقدر ما يندس في «فضاء الفراغ» الذي تؤسسه سيادة اللامتسامي.

خذ مثلاً:

1) **الطبخ الياباني**: يتعلق الأمر بكيمياء لا تخضع للمنطق السري كما هو الشأن في الغرب أو عند بعض الأقوام الأخرى، بقدر ما تخضع لصنعة التركيب في الهنا والآن: تنقر من هنا، وتقرص من هناك، وتلعب العيدان وظيفة الريشة. طبق الأكل لوحة والآكل رسام!

2) **هندسة طوكيو**: على خلاف المدن الغربية التي تكمن حقائقها في مراكزها ـ (الحقيقة الروحية في الكنيسة، حقيقة السلطة في المكاتب، حقيقة المال في الأبناك، حقيقة السلع في المتاجر الكبرى حقيقة الكلام في المقاهي وفي المنتزه) ـ نجد ان مدينة طوكيو (التي لا تحمل أزقتها أسماء) لها مركز، إلا ان هذا المركز فارغ.
الياباني هو التصميم وهو الخريطة في نفس الوقت، تجد دائماً من ينعت لك (كتابة) المكان الذي تريد أن تلتحق به.

3) **الهـايكـو**: ندرة الكلام وقلة الدلالة ـ («وميضه لا ينير ولا يكشف شيئاً» ص 113 من نفس المرجع) ـ هكذا يمكن تعريف هذا الشكل الشعري الذي ظهر في القرن السابع عشر. وأهمية «الهايكو» تكمن في العلاقة الاستثنائية والصحية التي يقيمها مع الكتابة:
يخلصها من الغم ومن طابعها المأساوي، حيث ترتبط الكتابة في تصور وفي ممارسة المثقفين الغربيين وغير الغربيين بالمحنة وبالمعاناة الجسدية والنفسية والذهنية ـ لسان حال الهايكو يقول لك:

في تجوالك وترحالك خذ مذكرتك واكتب في اشتهاء عن: خفقان الغصن، عن عبور الغيم. . .
بتسميتك للأشياء التي يطالها الفوت تصبح سيداً للغة.
يحرك الهايكو من سلطة الكتابة بمعناها الأميسي والأبيسي. وبما أن القصيدة لا ذات لها ولا إله، يتطابق الهايكو مع فكرة الفراغ البوذية (مو). وقس على ذلك في «البونراكو»، في «الكابوكي» في «النـو» وفي «الزان». في هندسة الداخل (الغرفة اليابانية) والخارج (فضاء المدينة): تهاجر الخطوط من مكان إلى مكان، من شكل إلى آخر، ترسم فضاء الفراغ وتعلن عن سيادته المطلقة.

إن أهمية هذا النص تكمن في فضحه لعماء وجلافة الغرب، في عشقه غير المقدس للشرق، في استراتيجية كتابته التي تقرّب «رولان بارط» من «هايدجر» و «ديريدا» (في المستوى الذي يهم الاشتغال على ميتافيزيقية العلامة) أكثر مما تقربه من محترفي الدلائلية. تبقى قراءته مفتوحة وخالية من أية رطانه أو تفخم نظري) - في تحرره من التمركز العرقي وانتهائه إلى «اليقظة المطلقة» (2) (الساطوري)

---

1 / امبراطورية العلامات. رولان بارط. منشورات: مسالك الابداع - سكيرا -
2 / حسب التأويل الذي يقدمه «شويتي كاطو».

عشـرون سـنة من التحـولات الاجتماعيـة

شويتي كاطو

خلال الفترة الممتدة ما بين 1950 - 1970والتي تبتدىء بمعاهدة «سان فرانسيسكو» عرف اليابان تغـيرات هامـة، سياسياً أولاً: تقـوية السلطة المحـافـظة التي أرادت إيقاف، بل حتى إلغاء بعض الاصـلاحـات الديمقراطية التي فرضتها سلطات الاحتلال (الأمريكي). إقتصادياً: تنامي التوسع الصناعي بسرعة جنونية حيث آل المجتمع خلال هذه السنوات إلى مجتمع استهلاكي.

أخيراً ثقافياً: فقدان الثقة في معظم القيم التقليدية، الانفتاح على الأفكار الغربية من جهة، والبحث الدائم عن الهوية الوطنية في ميدان الثقافة من جهة أخرى.

خلال هذه الفترة كان اليابان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالولايات المتحدة سواء على مستوى العلاقات الاقتصادية أو على مستوى معاهدة الأمن التي تضمن للأمريكيين الحفاظ على قواعد عسكرية فوق التراب الياباني ولا سيما فوق جزر «اوكيناوا».

الحربان اللتان خاظتهما أمريكا بآسيا (كوريا ثم الفيتنام) مكنتا الصناعة اليابانية من الاثراء. إلا انهما أثارتا استياءً لدى المواطنين. لمرتين شوهد احتجاج الجماهير ضد استغلال النفوذ، ومعارضة الجماهير للنظام المستقوى باستمرار.

سنة 1960 نزل مليون شخص إلى الشارع للتظاهر ضد المصادقة السريعة على معاهدة الأمن التي راجعتها حكومة «كيشي». ثم في سنة 1968 شلّ إضراب الحركة الطلابية عملياً معظم الجامعات مما برهن على الأقل في البداية على المعارضة الجامعية ضد البيروقراطية: ضد المركزة، ضد استبدادية الدولة القائمة على المجتمع الاستهلاكي.

أدب هذه المـرحلة يمكن أن يقسم إلى صنفـين: الصنف الذي حاول الكفاح ضد أمراض المجتمع (الذي كان في طور التغيير) وان تم ذلك غالباً على حساب الاتقان الفني. والصنف الذي تشبث بصناعة الأسلوب مثلما تشبث بالتركيز على الارهاف السيكلوجي، مع العمل على تجنب المشاكل المطروحة آنذاك على المجتمع برمّته.

طبع هذا التياران الأدبيان أجيالاً مختلفة من الكتاب:
١ ـ جيل الكتاب الذين فرضوا أنفسهم قبل الحرب.
٢ ـ الجيل الذي لم يشرع في الكتابة إلا بعد نهاية الصراع.
٣ ـ جيل الشباب الذي كان يواجه المجتمع الاستهلاكي القائم.

١ ـ أدب الاستمرارية

استعاد بعض «كتاب قبل الحرب» حيويتهم الابداعية بعد انقطاع استمر لبضع سنوات. استمر «طانيزاكي» (1885 - 1965) في الاشتغال حتى وفاته. واظب (من جملة أشياء أخرى) على وصف الحياة الجنسية كما تظهر في سن الشيخوخة في روايتين مؤثرتين:
«المفتاح» (1965) و «مذكرة عجوز أحمق» (1961)
وصف «كاواباطا» (1889 - 1972) في رواية «أصوات الجبل» حب رجل مسن، حبه اليائس لامرأة شابه (1949). كما كتب رواية غريبة مركزة على الرغبات الجنسية للكهول: «الحسان المنوّمات» 1960

ما يمنح وزناً للأعمال الروائية لكل من «طانيزاكي» و «كاواباطا» هو التحكم في اللغة: دقة في الوصف عند الأول، وبراعة في تعبير الاحساسات لدى الثاني.

من بين الكتاب الشيوعيين الذين كانوا أكثر انتاجية: «مياموطو يوريكو» (1899 - 1951) و «ياكانو شيجيهارو» (ولد سنة 1902). مباشرة بعد الحرب بدأ «مياموطو» في كتابة سلسلة من الروايات الذاتية (الاوتوبيوغرافية) أهمها: «الحديقتان» (1947) و «علاقات الطريق» (1951) وهي رواية تتابع تطور امرأة بورجوازية تتحول شيئاً فشيئاً إلى مناضلة شيوعية. توقفت للأسف هذه السلسلة بموته.

حين أصبح «ناكونو» عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الياباني كتب بين أشياء أخرى سيرتين ذاتيتين: «موراجيمو» (1951) ورواية: «أ ـ ب ـ ت ـ ج» (1951) إذ تدلي هاتان الروايتان بشهادة عن حياته داخل وخارج الحزب. من جهة أخرى لم يكف قط عن نشر مقالات حول المشاكل الاجتماعية الراهنة، إذ ينتقد استغلال النفوذ الذي يمارسه اليمين واليسار. بمعنى ما، يمكن أن يعتبر هذا الكاتب كأجود شاهد من بين هؤلاء الذين فكروا بطريقة إنسانية خلال تلك الفترة من الاضطرابات في اليابان.

كاتبان آخران من نفس الجيل كانا ينتجان بشكل خاص في تلك الفترة هما: «إيبوسي ماسوجي» (ولد سنة 1899) و «إيشيكاواجون» (ازداد سنة 1899) وهما اسلوبيان كبيران، استطاعا ـ كل حسب طريقته ـ إما دراسة المشاكل الراهنة ضمن إطارها التاريخي، وإما معالجة أخلاق العصر بغية العثور على استمرارية التاريخ. لهذا وصف «إيبوسي» بنوع من السخرية المبتسمة مظهراً من حياة الشعب تحت الاحتلال من خلال رواية رائعة: «المصحة مفقولة اليوم» (1949). في رواية أخرى: «أوسابورو الغريق» (1945) يحكي قصة صياد عاش في نهاية عهد «الطوكاجاوا» بالخارج على أثر غرق مركبه.

أحدث رواية له: «المطر الأسود» (1965) تصف عذاب سكان هيروشيما بعد القصف النووي. من بين جميع الكتاب المعاصرين يمثل «ايشيكاواجون» بشكل جيد إزدواجية التقليد الأدبي «لإيدو». فهو مشبع من جهة بالدراسات الكلاسيكية الصينية، خطاط (كاليغراف) جيد، وملم بفن رسم «ناجا». يسجل ضمن الارث الثقافي للمثقفين الكونفوشيين. من جهة أخرى فهو متخلص من الاعراف الاجتماعية ومخالط للوسط الشعبي، متخذاً لموقف تقريباً نقدي تجاه السلطات الرسمية الثقافية منها والسياسية. فهو يتطابق مع روائيي هذه الفترة. أعماله الروائية هي: «النور الذي لا ينطفىء» (1964) و «سيرة شخصيات غريبة من الأقاليم» (1957). و «كوبايا شي هيديو» (المزداد سنة 1902) الذي مارس تأثيراً بالغاً على المثقفين الشباب لما قبل الحرب، بقي بدوره كاتب مقالات السنوات الأخيرة، وذلك بتأملاته حول مختلف المواضيع التاريخية والفلسفية: حيث نستشف من ورائها بقوة تجربة الكاتب المعاشة لانهاء هذا العرض الاجمالي يجدر عدم نسيان «نوجاسي يايكو» (المزدادة سنة 1885) وهي كاتبة نشرت رواية مطولة «الطريق المفقود» (1936 - 1956) تصف فيها حياة شاب أجبره النظام العسكري على التنكر لأيديولوجيته الماركسية.

٢ ـ أدب المجتمع المتحول

لم تكف الحرب عن إلهام روائيين مثل «أوكاشوبيين» (المزداد سنة ١٩٥٩) في كتابه الضخم ـ: «معركة جزيرة لايت» (1967 - 1969) حيث يبرز ببراعة من خلال أسلوب مجرد جنون الحرب ـ يعرض عشرين سنة ـ فيما بعد لاحدى الاشتباكات الحاسمة في حرب المحيط الهادي. بالموازاة وفي نفس الفترة قدم لنا «نوما هيروشي» (المزداد سنة 1915) صورة وافية لمشاكل الشباب تحت الحكم العسكري برواية: «مجلس الأشخاص الفتيين» (1947 - 1971) وذلك في ستة أجزاء. الشخصيات الرئيسية هي (٠) شخص عدمي، متحرر من أوهامه وواضح مع نفسه دوستوفسكي النزعة بعض الشيء. (٠) شاب تذكر بعض ملامحه احتمالاً بملامح الكاتب عندما كان شاباً لحظة انخراطه في حركة يسارية تحت القمع البوليسي، في الوقت الذي كان فيه موزعاً بين مثله الأعلى ورغباته الشخصية، بين الماركسية والبوذية التي ورثها عن والدته.

شيوعيان آخران، أقل سناً من «نورما» شملهما الطرد فيما بعد طرف ح ـ ش (الحزب الشيوعي) شاهدان ممتازان على الحياة الاجتماعية ليومنا هذا وهما: «آبي ليميفوسا» (المزداد سنة 1924) قدم لنا صورة أخاذة، حادة لعزلة الانسان. إذ تتحرك هذه الصورة بمحاذاة الواقع والحلم وذلك في حكاية «امرأة الرمال» (1962). «اينوي مبشوهارو» (المزداد سنة 1962) مؤلف لعدة روايات منها «أناس الأرض» (1963) يعرض ضمن أسلوب مرتخ بعض الشيء ـ شخصيات مشوهة ومصغرة، تعيش بقرى مخصصة للطبقات الرثة أو في ماريستانات «هيروشيما» و «أوكيناوا».

في الوقت الذي يوضح فيه «آبي» بنوع من التراجع الثقافي خصائص مجتمع في طريق التطور السريع، يموضع «اينوي» بكيفية واقعية كل وساوس شخصياته الغامضة في الاطار الاجتماعي ليابان اليوم.

إحدى المهام الرئيسية لليابان بعد الهزيمة وخلال الاحتلال كانت وما تزال تعيين مكانته ضمن الاطـار العـالمي وبخـاصة ضمن الاطار الآسيوي. ينعكس هذا المشكل في العديد من الروايات و الكتابات لـ «هوطايوشيي» (المزداد سنة 1918) مثل رواية: «عزلة في الساحة الكبيرة» (1951).

مشكـل آخر يلحّ على المجتمع الياباني المتحول هو مشكل هوية الثقافة اليابانية: يجد هذا المشكل ترجمته في روايات أخرى لِـ «هوطا» منها: «من عمق أصوات البحر» (1961) التي تعالج مسألة المواقف التقليدية تجاه ايديولوجية من أصل أجنبي مثل المسيحية بـ «ناجازاكي».

عالـج كل هؤلاء الكتاب المشاكل الجوهرية الراهنة للمجتمع الياباني. أهمها: السلام، الاقليات، الامبريالية الأمريكية ـ التصنيع المفرط ـ إعادة النظر في الهوية الثقافية والروحية. هؤلاء الكتاب سياسياً هم أما ليبراليون وإما ماركسيون. لكن كروائيين فهم بالأحرى تقليديون مثل (عوكا) وأحياناً طليعيون (آبي).

باقي الـروائيين الذين بدأوا في الكتابة بعد نهاية الحرب يميلون إلى تعميق المشاكل الانسانية خارج إطارها الاجتماعي. «فوكاناجا طاليهيكو» ، المزداد سنة 1918، أستاذ الأدب الفرنسي، يصف في روايته الرائعة «الوداع» (1962) بأسلوب هادىء وغنائي وفاة صديق حميم. في رواية «جزيرة الموت» 1971 من جزئين يقدم وصفاً دقيقاً لكل ما يجول خلال أربع وعشرين ساعة ـ في خاطر شاب وهو أمام موت المرأتين اللتان أحبهما واللتان انتحرتا معاً. إنها بدون شك أحسن الروايات السيكولوجية التي كتبت حديثاً باليابان. وصف «طاكيدا طايخون» المزداد سنة 1912، وهو راهب بوذي ظاهرة انتروبولوجية بين الغرقي خلال الحرب في رواية «الزبد الفوسفوري» 1954 . كما وصف مأساة سيكولوجية لدى قبيلة «آينو» واليابانيين في رواية «حفلات النهر والغابة» (1955) . كما تطرق إلى الهوس الجنسي لدى المجانين في رواية: «جبل فوجي» (1971) حيث تذكرنا الشخصية الرئيسية ـ (بغرابة) ـ للرواية بـ «ميشيما يوكيو».

إذا كان «فوكوناجا» بارعاً في دقة تحليله السيكولوجي للشخصيات وهي أمام الموت، نجد ان «طاكيدا» نافذ في تسجيلاته لطبيعة الانسان الوحشية، وذلك في بعض المواقف الاستثنائية التي يختارها دائماً كأساس لرواياته. يتميز أسلوب «طاكيدا» بسخرية «جوجوليه» بعض الشيء.

و «يوكيوميشـيما» المعـروف جيداً في الغـرب من خلال الترجمات، كان محللاً استاتيكياً بارعاً. متغطرس، صبياني، وفي نفس الوقت ديماغوجي رجعي. نذكر من بين انتاجه الوافر عملين متميزين: «اعتراف قناع» (1952) وهي سيرة ذاتية للحياة الجنسية لفتى منحرف جنسياً. ثم رواية «الصّيوان الذهبي» (1956) تعالج حكاية راهب شاب يهدم معبداً قديماً، تشبّع بكيفية شهوانية بجمال المعبد مما أهاج حبه وحقده. بصفته ابناً لموظف. لم يكن ميشيما ارستقراطياً، إلا انه رغب أن يكون كذلك سواء في حياته أو في خياله. لم يكف عن البحث فيما كان يعتبره الجمال الأسمى الذي لم يكن متخصصاً في نظره سوى للنخبة التي ينتمي إليها. بصفته متعلماً في مدرسة الاستيتيقيين الوطنيين في فترة الحرب كان يكتب بأسلوب متكلف.

مثل سياسياً ظاهرة مفارقة وغريبة، واعظاً بالعودة إلى عبادة الامبراطور. رغبة في البقاء نجماً من الدرجة الأولى لدى الجمهور، واتخاذه لمواقف متفخمة ضد الوضعية الاجتماعية ليابان ما بعد الحرب، إلتقت باستعراضه للمشهد الضخم: انتحاره.

إحدى خاصيات الأدب الياباني المعاصر هي بدون شك التنوع الكبير في التقنيات المستعملة في الروايات وذلك بالمقارنة مع فترة ما قبل الحرب. وهذا راجع الى الانفتاح للبلاد على اتجاهات الغرب الأدبية. «ناكامورا شيتيرو» (المزداد سنة 1918) هو الذي أدخل بنظام التقنيات المابعد ـ بروستيه للأدب الغربي، من خلال روايات كانت أولها: «في ظل الموت» (1946) إذ يتشابك الحلم والواقع، ذكريات الماضي ووعي الحاضر. ألّف هذا الكاتب من جهة أخرى دراستين حول الأدب الياباني الكلاسيكي أهمها بيوغرافية للشاعر «سراي سانيو» يبدو من المؤكد ان «ناكاموا» قد وجد في هذا الشاعر (وهو من فترة الطوكوجاوا) إنعكاسات استعادية لحياته الأدبية الخاصة ميزة أخرى لأدب اليوم هي عدد وأهمية المحاولات والدراسات النقدية والتحليلات النظرية. . الخ. . حول الشعر، المسرح وحتى الرواية. التحول الراهن للمجتمع الياباني يتضمن تغييراً سريعاً للقيم: كما انه يمس اللغة التي تتجاوز مشاكلها طبعاً الحدود المألوفة للأدب وحده. لهذا فكتاب مثل «طيرادا طورو» (المزداد سنة 1915). «كاطوشويتي» (المزداد سنة ١٩١٩). «طاكيوشي يوشيمي» (المزداد سنة ١٩١٥). «تشورومي شونزوكي» المزداد سنة 1922)، من بين آخرين هم الذين عملوا على تعريف ما هو ياباني ضمن ثقافة تنمحي فيها الأشكال والقيم بسرعة خارقة: «طيرادا» بفهمه العميق لأعمال الفن والأدب الكلاسيكيين، «كاطو» من خلال منهج تحليلي مقارن وسوسيولوجي. للتقاليد الثقافية، «طاكيوشي» بواسطة مقارنة المجتمع الياباني بالصين الحديثة. أخيراً «تسورومي» ببحثه عن الهوية الوطنية في الأوساط الشعبية.

بالرغم من تنوع مناهجهم، وصل هؤلاء الكتاب إلى خلاصة تكاد تكون مشتركة ويمكن أن تتخلص فيما يلي:

كانت الثقافة اليابانية ومازالت اليوم ـ وسط التغيرات المتسارعة ـ متميزة بعاملين رئيسين مرتبطين بشكل وثيق:

١ ـ اندماج قوي للأفراد في الجماعات.

٢ ـ غياب أي تعالٍ، مما يفسر في نفس الوقت صعوبات الثورة السياسية، الميل نحو التصنيع المفرط، والاتجاه نحو نوع من الارهاف الاستيتيقي.

النمو المتسارع للغة اليابانية ـ خاصة بالمعنى المعجمي ـ ليست ظاهرة جديدة، بل هو مسلسل انطلق في عهد «المايجي» وتسارع خلال السنوات الأخيرة.

الانفتاح على العالم الخارجي، اصلاح المؤسسات الاجتماعية، تطورات التكنولوجية بكلمة واحدة: التحديث. كلها عوامل تقتضي بالضرورة إدخال مفاهيم جديدة ضمن المعجم، وكان يتطلب الأمر إذن أما ألفاظاً جديدة وأما تبنى ألفاظ أجنبية تضفي عليها مسحة يابانية. من جهة أخرى فالبرامج الجديدة المقررة للتربية ابتداء من سنة 1945 تعمل على الالغاء التدريجي للتعليم الكلاسيكي الياباني

والصيني، مما أدى إلى إتلاف اللغة. والحال ان أغلبية الكلمات المشاعة حديثاً، لم تكن ناضجة بما فيه الكفاية، وذلك لترجمة الفوارق الضرورية بغية خلق لتهذيب الألفاظ.

وعليه فالاختيار الوحيد المتبقي للكاتب هو: اما الارتباط بالواقع الحالي وذلك على حساب الاتقان الفني، وإما متابعة هذا الاتقان والابتعاد بذلك عن عمق مشاكل العصر.

في الشعر أكثر مما هو في النثر، كان الاختيار حاسماً. في لغة التخاطب أكثر منه في الكتابة، كان من الصعب حل المشكل. مما يفسر الفقر النسبي للشعر وللابداع المسرحي، بالمقارنة مع الرواية والمقالة النقدية.

كاتب مسرحي «كينوشيتا جونجي» (ازداد سنة 1914) هو الذي اهتم بانتظام، وإلى حد الآن، بالحلول الممكنة لهذا المشكل. أنتج نوعين من المسرح: مسرحيات نسبياً قصيرة، قائمة على مواضيع فولكلورية: أحسن مثال عنها هي مسرحية «بوزورو» (وز المساء) (1949)، وذلك بغية خلق لغة للتخاطب على الخشبة انطلاقاً منَ لهجات مختلف الأقاليم. مسرحيات مطولة تهم مواضيع راهنة مثل، قضية «سورج» أثناء الحرب: (ياباني اسمه أوطو - 1962). أو ظروف الاشتراكيين تحت ظروف القمع في بداية القرن: (فصل الشتاء)، أو محاكمة مجرمي الحرب بطوكيو: (ما بين الآلة والانسان 1970). من جهة أخرى «موري إريماساً» (المزداد سنة 1911) فيلسوف يعيش منذ مدة بفرنسا بدأ مؤخراً في نشر سلسلة من المقالات الموسومة بـ «التجربة المعاشة للانسان الياباني» وذلك لمحاولة تعريف ما هو أصلاً ياباني. ينطلق منهجه من تحليل بنيات ووظائف اللغة.

٣ - أدب المجتمع الاستهلاكي

الرخاء الاقتصادي لسنة 1960. والاستقرار السياسي ظاهرياً على الأقل - خلقا نسبياً ثلاثة أصناف من ردود الفعل لدى الكتاب:

1 - إنسجم بعضهم مع الجمهور العريض. اندمجوا تلقائياً في المجتمع البرجوازي، وذلك بإنتاج أعمال للاستهلاك الضخم، من بين العديد يمكننا ذكر: «إيسينارا شنيطارو» (المزداد سنة 1932) الذي أرسى بدايته برواية «فصل الشمس» (1956). «ماتسموطو سايطو» (المزداد سنة 1905) الذي أنتج كمية هائلة من الروبورتاجات الروائية عن الأحداث الراهنة مثل: «نقط وخطوط» 1957. و «إينوي ياسوشي» (المزداد سنة 1907) وهو قاص ماهر كتب «بندقية الصيد» (1949) ورواية «طوف الجليد» 1956 - 1957.

2 - أمام النظام الاجتماعي القائم بصلابة انسحب بعض الكتاب من الحياة العمومية للتفرغ بعض الشيء - مثل «موباسان» - لوصف مشاهد من الحياة العائلية، الاضطرابات العاطفية. يتعلق الأمر بنوع من العودة إلى التقليد الروائي لما بين الحربين، إذ كانت مواضيع هذه الروايات محددة نسبياً ولم تكن لها عملياً أية صلة بالمشاكل الرئيسية سواء الثقافية أو الاجتماعية، لتلك الفترة، إلا ان هذا لا يعني بأن روايات هذا الصنف تجهل دقة التحليل السيكولوجي أو البراعة في ملاحظة الحياة اليومية. أحسن مثال بدون شك هي رواية «العائلة التي بددت كل شيء» 1965 للروائي «كوجيمانوبو» (المزداد

سنة 1915).

حين سافر أحد كتاب هذه الفئة وهو «ياسوكاشوطارو» (المزداد سنة 1920) صدفة إلى الخارج كتب رواية في غاية الأهمية «رحلة عاطفية إلى أمريكا» 1962 يتبين بجلاء بأن «ياسوكا» لم يفهم شيئاً لأمريكا، إلا أنه وصف ببراعة نفوره من الوقائع البسيطة لبيئة لم يكن مستئنساً بها. ليس هناك أي كتاب أحسن من هذا، يشهد ببراعة على سيكولوجية هؤلاء الكتاب المعزولين كلية في عالمهم الأدبي الضيق بمدينة طوكيو.

3 - لم يلبث الرخاء الاقتصادي ـ وهو ثمرة للحربين الأمريكيتين بآسيا ـ ان حوّل البوادي إلى مدن والمدن إلى مدن ضخمة غير قابلة للسكن.

من جهة أخرى لم يكن الاستقرار السياسي سوى تجميعاً للسلطة بين يدي أقلية ضئيلة. أخيراً فالنظام الاجتماعي القائم يعني بالنسبة للشباب خاصة حياة مضمونة في تواضع، إلا انها مضجرة، مملة، وذلك في إطار نظام تكنوقراطي . من هنا مظاهرات الجماهير سنة 1960 والمعارضة الطلابية لسنة 1968 ، و «مخاصمة» الكتاب للمجتمع الرأسمالي. من بين هؤلاء، يبرز بشكل خاص كاتبان: «أوبي كينزابورو» (المزداد سنة 1935) روائي وكاتب مقالات. و «أودا ماكوطو» المزداد سنة 1932 كاتب مقالات ورجل ممارسة. بمحاولته التعبير عن شخصيته الذاتية في رواياته مثل «تجارب فردية» (1964). ورواية «كرة القدم للسنة الأولى من عهد مان ـ إين» 1967 . كتب «أوبي» مقالات عن هيروشيما، مثلما كتب عن «اوكيناوا» لتبيان المأساة التي تعيشها الأقليات، التي تم تجاهلها دائماً من طرف الجمهور بنفس الكيفية التي أنكرتها الحكومة.

من جهة استهل «أودا» كتابته بكتاب عن السفر «أريد أن أرى كل الأشياء» 1961 ، ونشر كماً هائلاً من المقالات السياسية القدحية، المقالات الاجتماعية، وكتابات حول القضايا الثقافية والانسانية، تعكس في غالب الأحيان أفكاراً أصيلة وعميقة. بصفته رجل ممارسة، نظم حركة «البيهرين» وهي حركة جماهيرية ضد الحرب الأمريكية بالفيتنام.

فيما يخص تمرد الطلاب فإن «طاكاهاشي كازومي» (1931 - 1971) هو الذي عالج عمق المشكل في روايات مثل «الاستغاثة» (1965).

على منواله كان «يوشيموطو إيوميي» , المزداد سنة 1924 بدون شك أحد الكتاب الذين مارسوا أبلغ تأثير على الشباب المتياسِر لسنة 1968 .

تتركب مقالاته النظرية ضمن أسلوب غامض، تعبر هذه المقالات عن مشاعر الحرمان للجيل الفتيّ. وبخاصة بعد مظاهرات سنة 1960 التي لم تصل إلى كسر الميثاق العسكري المُبرم بين اليابان والولايات المتحدة. كانت لهذه المشاعر إنعكاسات عميقة.

أخيراً «كايكوكين» (المزداد سنة 1930) وهو مؤلف لرواية ممتازة «أوبيرا اليابان البخصة» 1957 يندرج ضمن جماعة الكتاب الذين يتكلمون باسم كل الذين يسعون إلى اتهام يابان هذه السنوات «المزدهرة».

مقاطع من شعر الهايكو

- 1 -

في ريح الشتاء
تتطاير قصاصات ورق
مراحيض في الهواء الطلق .

(اكوتو)

- 2 -

ألمٌ . في غرفة النوم
دست على مشط زوجتي
الميتة .

(بوزون)

- 3 -

أود العودة إلى الحياة
على هيئة
البنفسجة الصغيرة .

(سوزاكي)

- 4 -

آثار أقدام
الزارع
نعثر عليها في كل مكان .

(كوزاتاوو)

- 5 -

نمت بما فيه الكفاية
طويلاً ، أنا والذبابة
تبادلنا النظر في العيون

(شيكي)

- 6 -

في حراسة العذارى
ينام دود القز
متوحداً .

(توتان)

ترجمة : هدى أيوب